

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav českého jazyka a teorie komunikace

Bakalářská práce

Anna Císlerová

Konceptualizace hudby v písňových textech Jiřího Suchého

Conceptualization of Music in the Lyrics by Jiří Suchý

Praha 2016

Vedoucí práce: **doc. PhDr. Irena Vaňková, CSc., Ph.D.**

Chtěla bych na tomto místě poděkovat paní doc. PhDr. Ireně Vaňkové, CSc., Ph.D., za její trpělivost, ochotu, cenné komentáře a připomínky při vedení této bakalářské práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 16. května 2016

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá konceptualizací hudby v písňových textech Jiřího Suchého, a to na širším pozadí pojetí hudby v češtině. Práce využívá kognitivnělingvistických metod, především se jedná o jazykový obraz světa a teorii pojmové metafory. Cílem práce je rekonstruovat jazykový obraz hudby a identifikovat pojmové metafory, které se v jazykovém materiálu uplatňují. Jako zdroj jazykových dat slouží za prvé výkladové, frazeologické a další slovníky češtiny a za druhé písňové texty Jiřího Suchého. Během zkoumání bylo zjištěno, že konceptualizace hudby představené na slovníkovém materiálu lze nalézt i v textech Jiřího Suchého. Jeho texty však obsahují i další typy konceptualizací, které ze slovníkového materiálu vyčíst nelze. Na základě slovníkových dat rovněž nelze stanovit konotace např. u slova blues – hledání konotací u tohoto slova proběhlo na základě písňových textů. Za největší přínos této práce považujeme odkrytí paralelních pojmových metafor hudby a jazyka.

Klíčová slova

konceptualizace, metafora, metonymie, kognitivní lingvistika, konotace, hudba, písňové texty, Jiří Suchý

Abstract

This bachelor thesis deals with conceptualization of music in the lyrics by Jiří Suchý in the context of conceptualization of music in the Czech language. The thesis employs the methods of cognitive linguistics, mainly the linguistic view of the world and the conceptual metaphor theory. The goal of this thesis is to reconstruct the linguistic view of music and to identify conceptual metaphors that are used in the language material. The sources of the language data are firstly monolingual, phraseological and other dictionaries of the Czech language and secondly lyrics by Jiří Suchý. The research has shown that the conceptualizations of music based on the dictionary material occur also in the lyrics. However, the lyrics include more types of conceptualizations than can be found in the data from dictionaries. From this material it is also not possible to define, for example, the connotations of the word *blues* – the connotations were only found by looking at the lyrics. As the greatest contribution of this thesis we consider the discovery of parallel conceptual metaphors of music and language.

Key words

conceptualization, metaphor, metonymy, cognitive linguistics, connotations, music, lyrics, Jiří Suchý

*„Hudba je sladká, libezná mluva, každému srdci srozumitelná. Pro city, pro než by
v žádné řeči slov se nenašlo, ona má výraz, v ní každý najde ohlasu.“*

Božena Němcová

Obsah

Seznam zkratk	9
1 Úvod	10
2 Teorie a metody	11
2.1 Jazykový obraz světa	11
2.2 Konotace	11
2.3 Pojmová metafora	13
2.4 Modifikace konvenčních metafor	14
2.5 Studie Elžbiety Górské <i>Life is music</i>	15
2.5.1 HUDBA JE ŽIVOT	16
2.5.2 ŽIVOT JE HUDBA	16
2.5.3 Srovnání dvou typů textů: Barenboim – Suchý	17
3 Hudba a píseň z muzikologického pohledu	18
3.1 Podstata hudby	18
3.2 Hudba a řeč	19
3.3 Píseň	20
3.3.1 Píseň a písňový text	20
3.3.2 Funkce písně	22
3.3.3 Blues	24
4 Jazykový obraz hudby v českém jazyce	26
4.1 Sémantické pole hudby	26
4.2 Jazykový obraz hudby ze slovníkového materiálu	26
4.2.1 Lexém <i>hudba</i> a lexém <i>muzika</i>	27
4.2.2 Lexém <i>píseň</i>	29
4.2.3 Lexém <i>zpívat</i>	31
4.2.4 Lexém <i>tón</i>	32
4.2.5 Lexém <i>nota</i>	33
4.2.6 Lexém <i>rytmus</i>	34
4.2.7 Lexém <i>blues</i>	35
4.2.8 Lexém <i>hlas</i>	35
4.2.9 Lexém <i>hrát</i>	36
4.3 Shrnutí čtvrté kapitoly	38
5 Konceptualizace hudby v písňových textech Jiřího Suchého	40

5.1	ŽIVOT JE HUDBA	40
5.1.1	Vyjádření týkající se metafory ŽIVOT JE HUDBA	40
5.1.2	Modifikace konvenčních metafor života	41
5.1.3	ŽIVOTNÍ ÚDĚL JE HUDBA	42
5.2	Hudba je součást života	43
5.2.1	RYTMUS JE ŽIVOTNÍ PRINCIP	43
5.2.2	Hudba provází život	43
5.2.3	HUDBA JE (ŽIVÁ) BYTOST	45
5.3	Hudba má výjimečné vlastnosti	45
5.4	Hudba má pozitivní účinky	46
5.5	Hudba je projev pocitů	48
5.6	Hudba je sdělení	48
5.7	HUDBA JE PŘEDMĚT NEBO PROSTOR	50
5.7.1	HUDBA JE PŘEDMĚT	50
5.7.2	HUDBA JE PROSTOR	51
5.8	HUDBA JE PLYNNÉ NEBO KAPALNÉ PROSTŘEDÍ NEBO NĚCO V TOMTO PROSTŘEDÍ	51
5.8.1	HUDBA JE PLYNNÉ/KAPALNÉ PROSTŘEDÍ (VODNÍ TOK)	51
5.8.2	Hudba jako něco, co se pohybuje nebo nachází v plynném či kapalném prostředí	52
5.9	Paralelní pojmové metafory řeči a hudby	52
5.10	Konotační profily u slova <i>blues</i>	54
5.11	Shrnutí páté kapitoly	57
6	Závěr	59
	Použitá literatura	61
	Prameny	61
	Odborná literatura	61
	Slovníky	63
	Seznam příloh	64

Seznam zkratek¹

Bitt	Česká přísloví: Soudobý stav konce 20. Století
FSC	Frekvenční slovník češtiny
ie.	indoevropský
LakJoh	Metafory, kterými žijeme
lat.	latinský
nč.	nová čeština
PSJČ	Příruční slovník jazyka českého
psl.	praslovanský
ř.	řecký
SČFI 1	Slovník české frazeologie a idiomatiky 1. Přirovnání
SČFI 2	Slovník české frazeologie a idiomatiky 2. Výrazy neslovesné
SČFI 3	Slovník české frazeologie a idiomatiky 3. Výrazy slovesné
SČFI 4	Slovník české frazeologie a idiomatiky 4. Výrazy větné
SCHK	Slovník české hudební kultury
SSČ	Slovník spisovné češtiny
SSJČ	Slovník spisovného jazyka českého
stč.	staročeský
stsl.	staroslověnský
Titěra	Písňové texty jako specifický poetický žánr
Zaorálek	Lidová rčení
I	Encyklopedie Jiřího Suchého. Písničky A – H
II	Encyklopedie Jiřího Suchého. Písničky Ch – Me
III	Encyklopedie Jiřího Suchého. Písničky Mi – Po
IV	Encyklopedie Jiřího Suchého. Písničky Pra – Ti
V	Encyklopedie Jiřího Suchého. Písničky To – Ž

¹ Komplettní bibliografické citace uvádíme v seznamu použitých pramenů a literatury.

1 Úvod

Když ptáčka chytají, pěkně mu zpívají a je jistojisté, že v kleci mu do zpěvu nebude. Ovšem nouze naučila i Dalibora na housle housti a kdo umí zpívat a smát se, ten se neleká žádného neštěstí... a koneckonců dokud se zpívá, ještě se neumřelo.

Lidská zkušenost s hudbou je dostatečně silná na to, aby se odrazila v jazyce. Už z několika úvodních vět lze vyčíst, že hudba se pojí s různými životními situacemi a pocity, dobrými i špatnými, a nějakým způsobem provází lidský život. Ale jak je strukturována v našem myšlení a jaké to má důsledky pro jazyk? To jsou výchozí otázky pro tuto bakalářskou práci, která se bude zabývat právě pojetím hudby. Cílem práce je představit pojetí hudby v písňových textech Jiřího Suchého, a to na pozadí českého jazykového obrazu hudby.

Práce je metodologicky ukotvena v teoriích kognitivní lingvistiky, především se jedná o jazykový obraz světa, teorii pojmové metafory a její modifikace a studium významových konotací. Jedno z východisek tvoří případová studie Elżbiety Górske *Life is music*, která zakládá bázi pro zkoumání metafor ŽIVOT JE HUDBA a HUDBA JE ŽIVOT.

Prvním podstatným zdrojem vyjádření orientovaných na svět hudby jsou různé slovníky češtiny, především frazeologické. Tato vyjádření využijeme nejprve k rekonstrukci jazykového obrazu hudby v češtině a poté také ke srovnání s obrazem hudby v textech Suchého.

Druhý okruh jazykového materiálu tvoří písňové texty Jiřího Suchého. Vybrali jsme je proto, že ve srovnání s jinými texty (lidové písně, písně i jiné texty jiných autorů) vykazují poměrně vysoký výskyt vyjádření ze sémantické oblasti hudby. Vybraný materiál představuje typ uměleckého, resp. kreativního textu. Kreativní texty jsou pro rekonstrukci jazykového obrazu světa cenné v tom, že přináší řadu konotačních významů, jež se v běžném užití jazyka nenacházejí.²

Zvláštní pozornost bude věnována i hudbě, písni a písňovému textu z muzikologického hlediska. Tento exkurs za hranice jazykovědy má za účel osvětlit podstatu a specifické rysy hudby i písně a povede tak snad k lepšímu porozumění konceptualizace hudby, jak bude popsána v dalších kapitolách.

² Srov. Pajdzińska – Tokarski 2010, s. 294

2 Teorie a metody

Jak již bylo naznačeno v úvodu, práce vychází z teorií kognitivní lingvistiky. Existuje však mnoho pojetí kognitivní lingvistiky, a proto chceme zdůraznit, že práce se opírá o kognitivně-kulturní pojetí, jak je známe z prací polských a českých badatelů. Především se jedná o teorii jazykového obrazu světa a koncepci pojmové metafory. Tato kapitola má za účel osvětlit oba zmíněné přístupy, protože budou později aplikovány na konkrétním jazykovém materiálu.

Nejvýznačnějším rysem kognitivní lingvistiky je zdůrazňování poznávací funkce jazyka³ a sémantiky slova, zvláště pak těch významů, které jsou zakotveny v kultuře a (tělesné) zkušenosti člověka a všeobecně sdíleny daným jazykovým společenstvím. Tím, že se kognitivní lingvistika dívá na jazyk právě z perspektivy antropocentrismu a zohledňuje vliv kultury na jazyk, dokáže popsat nejen zvláštnosti nějakého jazyka, ale i odhalit způsoby lidského myšlení a tvoření soudů o světě u mluvčích daného jazyka.

2.1 Jazykový obraz světa

Jazykový obraz světa je pojem prezentovaný polskými lingvisty a bývá tak označován i přístup k jazyku. Existuje mnoho definic jazykového obrazu světa. Definice J. Bartmińského zdůrazňuje, že se jedná o interpretaci skutečnosti, která je uložena v jazyce a kterou můžeme chápat jako určitý souhrn soudů o světě. Tyto soudy jsou obsaženy v gramatických formách jazyka, ve slovní zásobě, ve fixovaných textech (např. příslovích), ale také sem patří soudy, které jsou jazykovými formami nebo texty pouze implikovány (Bartmiński 1990, s. 110).

Definice R. Grzegorzczukové podává výčet různých zdrojů, ze kterých je možno jazykový obraz světa, tj. způsob chápání světa, vyčíst. Při rekonstrukci jazykového obrazu světa je třeba čerpat „z flektivních a derivačních zákonitostí jazyka, z frazeologie, synonymických skupin, svědčících o svébytné kategorizace světa, a konečně i z konotací a stereotypů spjatých s pojmenováváním objekty“ (Grzegorzczukowa 2010, s. 189–190).

Je však potřeba dodat, že jazykový obraz světa se zjišťuje vždy s ohledem na dané jazykové společenství, a tak ukazuje typické způsoby vidění světa ovlivněné kulturou tohoto konkrétního společenství (Tokarski 1993, cit. podle Pajdzińska – Tokarski 1996, s. 143).

2.2 Konotace

Pro fungování a dorozumívání v určitém společenství by nestačilo, kdybychom znali jen základní, přesněji řečeno denotativní složky významů. Velice často porozumění závisí právě

³ „...je jazyk součástí poznávání a poznání (cognition), podílí se na tom, jak světu rozumíme, jak ho kategorizujeme, jaký obraz světa si vytváříme a jak ho předáváme dál.“ Vaňková 2005, s. 21

na druhotných, tzv. konotativních významech, i když ne vždy si je uvědomujeme. Rozumíme například frazému *mít ještě půlnoc*, protože o půlnoci je tma a člověk většinou spí. Zároveň je zde důležité, že půlnoc není čas někdy k ránu, ale skutečně hluboko v noci – do probuzení zbývá ještě mnoho času a člověk může ještě dlouho spát. Jednou z konotací slova *půlnoc* je tedy *doba (hlubokého) spánku*.

Konotační významy je nutno hledat a ověřovat nejprve ve slovnících, etymologii, slovotvorbě, přenesených pojmenováních a frazémeh. Z těchto jazykových dat však můžeme určit pouze konotace silné, systémově ukotvené. Řadu dalších, slabších konotací je tedy třeba hledat v jiných druzích textů – v uměleckých a tzv. kreativních textech – které mohou být využity jako doplnění silně konvencionalizovaných významů (srov. Tokarski 2007, s. 17).

Kreativní text je souhrnný pojem pro umělecké, ale i pro některé publicistické, reklamní, písňové a jiné texty, jež využívají méně časté konotace, nestandardní asociace a jsou při recepci konfrontovány s běžně užívaným jazykem. Nikdy však není úplně přerušen sémantický vztah mezi slovem v běžném užití jazyka a slovem v uměleckém užití (Tokarski 2007, s. 16–17).

Způsoby, kterými kreativní texty využívají významových konotací, můžeme ilustrovat na příkladu básně L. Staffa *Księżyc (Měsíc)*: „*Hozený vyhládlým / Na pustou nebe step, / Měsíce pecen leží, / Okrouhlý, stříbrný chléb*“ (Tokarski 2007, s. 18). V metafoře *měsíce pecen* je využit sémantický rys *kulatý tvar*, který je spojovacím článkem mezi slovy *měsíc* a *chléb*. Chléb je dále považován za základní pokrm. Díky spojení chleba a měsíce se i měsíc dostává do vztahu s pokrmem, jenž je signalizován v úvodu adjektivem *vyhládlý*.

Význam kreativních textů při rekonstrukci jazykového obrazu světa spočívá na dvou úrovních. Za prvé kreativní texty potvrzují údaje získané z běžného užití jazyka a za druhé doplňují jazykový obraz tam, kde systémově ukotvená fakta (ustálené kolokace, frazémy apod.) informace o konotacích neposkytují. Např. o výrazu *pondělí* se ze systémových údajů kromě primárního významu („první den v týdnu“) dozvídáme velmi málo. Teprve v kreativním textu, např. v básni *Początek tygodnia (Začátek týdne)*, se ukazují sémantické rysy vztahující se k *pondělku* – *nežádoucí, špatný*. K těmto konotacím poukazují hned první dva verše, v nichž je naznačováno, že by pondělí nemuselo existovat: „*Pondělí není / povinný den*.“ Nechť k tomuto dni se projevuje i na začátku druhé sloky: „*Krademe se / přihlašovacími úřady / kde potvrzujeme / svou teoretickou přítomnost*.“ V těchto verších je vyjádřena nutnost podřídit se vnějšímu, společensky stanovanému řádu. Z uvedených úryvků jsou již patrné konotace *nežádoucí, špatný*, které zůstávají v systému nedoložené, byť jsou jazykovým společenstvím všeobecně sdíleny (Pajdzińska – Tokarski 2010, s. 295).

Podobnou situaci, kdy o reálně sdílených konotacích nevypovídají systémové, ale pouze textové údaje, jsme zaznamenali i u slova *blues*, které je předmětem zkoumání v páté kapitole.

2.3 Pojmová metafora

Kromě metodologie spojené s jazykovým obrazem světa a zkoumání konotací využijeme pro tuto práci teorii rozvinutou americkými badateli, a sice teorii pojmové (konceptuální) metafory. Tento přístup k jazyku zdůrazňuje roli metafory v lidském myšlení a proces metaforizace vykládá primárně jako záležitost mysli, nikoli jen jazyka. Že je lidské myšlení samo o sobě z velké části metaforické, se ukazuje právě v jazyce. Zásadní publikací o této teorii je kniha Lakoffa a Johnsona, *Metafory, kterými žijeme*, ze které čerpáme pro následující výklad.

Metafora neoznačuje pouze obrazné pojmenování v básnickém textu, jak ji obvykle chápe literární věda. G. Lakoff a M. Johnson zjistili, že metaforickou povahu má pojmový systém člověka, díky němuž myslíme a jednáme. Metafora v tomto kontextu tedy označuje spíše metaforické pojmy, které řídí naše myšlení. Způsob, jak tyto metafory identifikovat, je pozorovat jejich konkrétní vyjádření v jazyce (LakJoh, s. 15–16).

Ve zmíněné knize jsou mj. uvedeny i tři druhy pojmové (konceptuální) metafory, jejichž rozlišení se ukázalo být přínosné i pro sémantickou oblast hudby. Jedná se o metafory strukturní, orientační a ontologické. Všechny typy mají však stejnou podstatu: „chápaní a prožívání jednoho druhu věci z hlediska jiné věci“ (LakJoh, s. 18).

V metaforách strukturních je jeden pojem utvářen (strukturoidán) na základě druhého pojmu. Jedná se například o pojmovou metaforu ČAS JSOU PENÍZE. Peníze představují v naší společnosti omezený zdroj prostředků a omezené zdroje jsou cenné zboží. Stejně jako tuto skutečnost týkající se peněz můžeme strukturovat různá vyjádření o času. Vyjádření *investovat* nebo *rozpočítat* čas se vážou přímo k metafoře ČAS JSOU PENÍZE. Jiné výrazy jako *výhodně využít* čas, *nechat si* nějaký čas *v záloze*, *plýtvat* časem odpovídají spíše metafoře ČAS JE OMEZENÝ ZDROJ a některé příklady (*mít/věnovat/ztratit* svůj *drahocenný* čas) odkazují k pojetí času jako cenného zboží (ČAS JE CENNÉ ZBOŽÍ) (LakJoh, s. 20n).

Metafory orientační vychází ze zkušenosti s prostorem a orientací v něm. Už se nejedná o strukturování jednoho na základě druhého, ale o organizaci mnoha pojmů vůči sobě navzájem: nahoru – dolů, dovnitř – ven, centrální – periferní aj. Pro ilustraci uvedeme pojmovou metaforu ŠTASTNÝ JE NAHOŘE, SMUTNÝ JE DOLE odvozenou

z metaforických vyjádření být v *povznesené* náladě, *pozvednout* náladu, být *na dně*, *upadnout* do deprese, apod.

Metafory ontologické se zakládají na zkušenosti člověka s fyzickými předměty. Právě tato zkušenost s konkrétními se přenáší na abstraktní pojmy (pocity, události, myšlenky...). Časté jsou tzv. metafory NÁDOB: být *ponořen* do práce, *vypadnout* ze závodu, *vložit mnoho energie* do práce atp. (LakJoh, s. 26–47).

Významnou roli při vzniku metafor hraje tzv. **mapování**. Tento princip umožňuje přenášení struktury (a následně i pojmenování) z jedné oblasti do druhé. V případě metafory ČAS JSOU PENÍZE zastupují PENÍZE oblast zdrojovou, odkud výrazy *investovat*, *rozpočítat čas*, *plýtvat časem* pocházejí. Metaforický pojem ČAS představuje oblast cílovou, na kterou se pojmenování přenáší a kterou se na základě procesu metaforizace snažíme lépe pochopit.

Praktický rozbor jazykových vyjádření na základě teorie pojmové metafory je představen v páté kapitole, a to na materiálu již zmíněných textů Jiřího Suchého. Avšak jistá část výpovědi se váže k tzv. **pojmové metonymii**. Metonymie používá „jedné entity, aby zastupovala druhou“ a její funkcí je tedy primárně odkazování (reference) a nikoli porozumění, jak tomu je u metafory (LakJoh, s. 50). Nejedná se o podobnost dvou entit, nýbrž o přenos primárního významu jednoho pojmenování na druhé (nové) pojmenování, a to na základě jejich funkční, časové nebo prostorové spojitosti (Vaňková 2005, s. 95). Učebnicovými příklady pro metonymii jsou *číst Nezvala* nebo *vypít sklenici*.

2.4 Modifikace konvenčních metafor

Na konkrétních příkladech uvedených výše lze pozorovat, že metaforická vyjádření jsou běžnou součástí všedního užití jazyka. V uměleckém textu (a také u Jiřího Suchého) se však tato ustálená, konvencionalizovaná vyjádření mohou objevovat v různých modifikacích. Lakoff a Turner ve své knize *More than cool reason* vymezují čtyři druhy těchto modifikací: extenze, elaborace, problematizace a kompozice. Vaňková ve své stati *Slovo v poezii. Inspirace kognitivnělingvistické* (2010) pak uvádí příklady modifikací pro české prostředí, pokud si neodpovídají s angličtinou.

V prvním případě se jedná o tzv. **extenzi**. Konvenční metafora zůstává ve svém jádru táž, avšak je rozšířena o nový prvek, který v tradiční konceptualizaci chybí. Jako příklad můžeme uvést rozšíření metafory SMRT JE SPÁNEK o aspekt snění (Lakoff – Turner 1989, s. 67). Vaňková pro češtinu uvádí pasáž z Máchova *Máje*: „*Budoucí čas?! – Zítřejší den?! / Co přes něj dál, pouhý to sen, / či spaní je bez snění? / Snad spaní je i život ten, / jež žiji teď; a příští den / jen v jiný sen jej změní?*“ Běžná konceptualizace SMRT JE SPÁNEK zohledňuje

viditelné podobnosti mezi spícím a zemřelým (poloha lehu, nehybnost, neschopnost vnímat apod.). Extenze spočívá v tom, že pojmová oblast SMRT se obohatí o další prvek z pojmové oblasti SPÁNEK (např. snění), který se v běžné konceptualizaci nevyskytuje.

Druhý typ, tzv. **elaborace**, je založen na propracování metafor, a to tak, že se vyjeví někdy až překvapivé detaily. Tradičně používáme metaforu SMRT JE ODCHOD⁴, ale sotva najdeme doplnění, o jaký odchod se jedná a kam dotyčný odejde. Lakoff a Turner uvádí příklad na Horatiovi, který tento odchod popisuje jako odplutí na voru do věčného exilu.

Třetí typ modifikace, **problematicizace**, se od ostatních odlišuje tím, že konvencionalizované metaforu zpochybňuje a nabízí „lepší“ řešení. Pro české prostředí by mohl být uveden Máchův *Večer na Bezdězu*, kde je podán originální výklad života jako jednoho dne. Tradiční konceptualizace života jako dne připodobňuje dětství k ránu, dospělost k odpoledni a stáří k večeru. Mácha tuto perspektivu otáčí, dětství přirovnává k večeru, věk jinocha k noci atd. (srov. Vaňková 2010, s. 431).

Poslední druh – **kompozice** – se vyznačuje tím, že spojuje několik metafor dohromady. V Máchově básni s incipitem „*Měsíc stojí s zesinalou tváří*“ se na konci skládají metaforu SMRT JE ŽIVÁ BYTOST A SMRT JE CHLAD: „*nad mnou pak bdi věčně svatá moci, / až mne v chladnou náruč smrti pojme ledno!*“ (srov. Vaňková 2010, s. 432).

Modifikace konvenčních metafor najdeme i v textech Jiřího Suchého, byť nepříliš často. Dva konkrétní případy extenze týkající se sémantické oblasti hudby budou podrobně rozebrány v páté kapitole.

2.5 Studie Elžbiety Górské *Life is music*

Studii Elžbiety Górské *Život je hudba* jsme zvolili za jedno z východisek našeho zkoumání, a proto jí budou věnovány i následující odstavce. Tato studie posléze poslouží k porovnání konkrétních realizací konceptuální metafory ŽIVOT JE HUDBA. Zdroj jazykových dat nalezla Górska v několikadílném pořadu BBC z roku 2006 vedeném klavíristou a dirigentem Danielem Barenboimem. Barenboim se snažil vysvětlit myšlenku porozumění světu na základě hudby. Právě tento postulát, vyjádřený Barenboimovými slovy, stojí jako motto na začátku studie: „Hudba se může a podle mého osobního názoru má stát něčím, co slouží nejen k úniku ze světa, ale spíše k tomu, abychom mu porozuměli.“⁵

Górska analyzuje vybrané pasáže nahrávek, identifikuje ve výkladech D. Barenboima dílčí konceptuální metaforu a usouvztažňuje je vzhledem k dominující „megametafoře“

⁴ Srov. např. *odejít navěky, opustit tento svět* aj.

⁵ „Music can and, from my individual point of view, should become something that is used not only to escape from the world but rather to understand it.” (Daniel Barenboim, cit. podle Górska 2010, s. 275)

ŽIVOT JE HUDBA. Zároveň zjišťuje, že obě pojmové oblasti HUDBA a ŽIVOT fungují dobře jak jako oblasti zdrojové, tak jako oblasti cílové.

2.5.1 HUDBA JE ŽIVOT

První část studie zastřešuje metafora HUDBA JE ŽIVOT. Na základě Barenboimova výkladu Górska tuto obecnou metaforu specifikuje. Barenboim přirovnává trvání tónu k době lidského života (metafora: DOBA TRVÁNÍ TÓNU JE DOBA LIDSKÉHO ŽIVOTA). Stejně jako život má i tón svůj počátek, průběh a konec. Dalším styčným bodem mezi životem a hudbou jsou fyzikální zákonitosti, např. gravitace. Jestliže vyvineme sílu, zvedneme těleso. Pokud jej upustíme, spadne díky gravitaci na zem a nehýbe se, tzn. proti setrvání tělesa v poloze nahoře působí gravitační síla. Podobně to probíhá v hudbě: aby zazněl tón, je potřeba vyvinout nějakou sílu, a pokud tato síla ztratí účinnost, vznikne ticho, tzn. proti zvuku působí ticho.

2.5.2 ŽIVOT JE HUDBA

V této části studie předkládá Górska více příkladů i dílčích submetafor. Na prvním místě je uvedena tato: HUDBA JE UČITELKA, protože nás naučí mnohému o světě a životu, například tomu, že lidské ego lze přirovnat k hlasitosti tónu; růst ega je úměrný rostoucí hlasitosti. Tato úměra je možná pouze ve spojení s ostatními lidmi/tóny – jinak není možné jakékoli srovnání ani vývoj. (RŮST EGA JE ROSTOUCÍ HLASITOST TÓNU.)

Druhá submetafora si za cílovou oblast volí důležité okamžiky v životě člověka, po jejichž proběhnutí už nelze žít tak jako předtím. Analogicky fungují okamžiky v hudbě, po nichž skladba nemůže pokračovat stejným způsobem jako předtím, Barenboim je charakterizuje jako „fantastický vertikální tlak na horizontální základnu hudby“.⁶ (DŮLEŽITÁ UDÁLOST V PRŮBĚHU ŽIVOTA JE VERTIKÁLNÍ TLAK NA HORIZONTÁLNÍ ZÁKLAD HUDBY.)

Poslední submetafora vysvětluje vztah mezi délkou času a tím, co se v tom čase děje (obsahem). Má-li se úspěšně odehrát jistá událost, je potřeba jí věnovat odpovídající čas na přípravu, pokud se tak nestane, plán události ztroskotá. A stejně funguje vztah mezi obsahem a časem, resp. tempem, v hudbě. Barenboim to názorně předvádí na Beethovenově sonátě Patetické. Sonáta začíná dlouhými, majestátními akordy, které by v rychlém tempu nezněly dobře – jako by pozbyly významu. Následující část skladby ale musí být zahrána rychle, jinak ztrácí svůj náboj. Pokud to, co má být majestátní a patetické, zahrajeme ukvapeně a rychle,

⁶ „a fantastic vertical pressure on the horizontal floor of music“ (Górska 2010, s. 283)

sotva dosáhneme majestátnosti a patetičnosti. (ÚSPĚŠNÝ PLÁN/PRŮBĚH UDÁLOSTI JE VZTAH MEZI ČASEM/TEMPEM A OBSAHEM V HUDBĚ.)

Na těchto metaforách můžeme vidět, jak Barenboim usouvztažnil vždy jeden aspekt života s odpovídajícím aspektem hudby. Výsledkem je lepší porozumění oběma oblastem – životu i hudbě. Pojmové metafory HUDBA JE ŽIVOT a ŽIVOT JE HUDBA se objevují také u Jiřího Suchého, ale ty využívají jiných aspektů než Barenboim, jak bude ostatně ukázáno v páté kapitole. Chápání hudby jako života a života jako hudby tedy nalézáme jak u Barenboima, tak u Suchého, ačkoli jde o dva odlišné druhy textů.

2.5.3 Srovnání dvou typů textů: Barenboim – Suchý

V předchozím odstavci jsme uvedli, že dvě stejné pojmové metafory mají původ ve dvou odlišných typech textů. Je namístě krátce pojednat o rozdílech mezi oběma typy. Barenboimovy promluvy vznikaly v rámci jistého televizního nebo rozhlasového žánru za účelem vysvětlení nebo poučení, resp. popularizace hudby, a můžeme je přiřadit k populárně naučnému stylu, a to v mluvené podobě. Texty Jiřího Suchého řadíme k textům uměleckým (přestože písňový text má svá specifika, viz blíže kap. 3.3.1), resp. slovy polských kognitivistů ke kreativním textům. Z tvorby Jiřího Suchého se však soustředíme pouze písňové texty, protože představují ucelený materiál. Charakteristické znaky písňových textů budou podrobně probírány ve třetí kapitole.

Přestože zastřešující pojmové metafory ŽIVOT JE HUDBA a HUDBA JE ŽIVOT jsou u obou typů textů téměř stejné, jednotlivé, pod tyto metafory spadající metaforické konceptualizace se značně liší. V páté kapitole bude ukázáno, že Suchý si vybírá jiné aspekty pojmových oblastí ŽIVOT a HUDBA než Barenboim. Mimo to se u Suchého objevují další metaforická vyjádření, která již nelze zahrnout pod zmiňované metafory a která u Barenboima nenalezneme. Je to dáno tím, že Suchý využívá při konceptualizaci hudby i jiných pojmových oblastí (např. HUDBA JE PŘEDMĚT či HUDBA JE SDĚLENÍ), zatímco Barenboim se ve zkoumaných jazykových projevech věnuje pouze analogiím mezi životem a hudbou.

3 Hudba a píseň z muzikologického pohledu

V této části chceme osvětlit povahu a podstatu hudby a písně z muzikologického hlediska, neboť se tak odkrývají souvislosti s jednotlivými konceptualizacemi hudby v jazyce, jež jsou představeny ve čtvrté a páté kapitole. Cíleně vybíráme takové informace, které se zrcadlí i v jazykovém obrazu hudby.

3.1 Podstata hudby

Podstatou hudby je **zvuk s estetickými kvalitami**, produkovaný většinou člověkem a vnímaný sluchem. Výsadní postavení mezi smysly má však zrak, a tak jevy, které postihuje sluch, bývají být hůře uchopitelné. Od toho se pak odvíjí některé nesnáze při definování toho, co hudba vlastně je a jaký je její status v umění (srov. Fukač – Poledňák 1981).

V encyklopedii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* se nachází velké množství definic hudby, o které se lidé v průběhu staletí pokoušeli. Hned na úvod je však řečeno, že žádná z nich není konečná, nýbrž že spíše odráží vždy tu stránku celého fenoménu, která je pro dané období nějak významná. V každé definici lze více či méně sledovat příklon k jedné ze dvou základních tendencí chápání hudby, pocházejících již z antiky. První pojetí je založené na objektivním přístupu (vlivem matematiky a fyziky), pozdějším příkladem pro tuto tendenci je racionalismus 18. století, který mluví o hudbě jako o vědě s vlastními pravidly. Naproti tomu existuje pojetí vycházející z estetických kvalit zvuku. Odmítnutí racionalistického přístupu na konci 18. století vedlo k upřednostnění subjektivistického hlediska, v tomto duchu má hudba vyjadřovat pocity a probouzet fantazii.⁷

V kapitole 2 bylo nastíněno, jak se lidská zkušenost s prostorem promítá v jazyce (viz tzv. orientační metafory). Tataž zkušenost ovlivňuje naše vnímání hudby. Carl Dahlhaus popisuje **prostorovost hudby** na několika úrovních. První úroveň je dána situováním hudby (např. koncertu) do nějakého prostoru. Tento prostor se člověk dokonce snaží uzpůsobit co nejvíce tomu, aby to „dobře znělo“. Druhá úroveň je dána představami, které v nás vyvolává obsah hudebních děl. Třetí úroveň spočívá v jakémsi „ireálném tónovém prostoru“, který se vyznačuje dvěma dimenzemi: horizontální (časovou) a vertikální. Horizontální dimenze poukazuje na plynutí hudby v čase a vertikální dimenze se zakládá na *vzdálenostech* tónů, které jsou obecně známy jako intervaly (Dahlhaus 1967, s. 117–120). Vzdálenost tónů dobře znázorňuje notový zápis, jenž funguje jako jeden ze způsobů vizualizace hudebního projevu. Mimo notový záznam lze hudbu ilustrovat např. pomocí různých grafů.⁸

⁷ Heslo *Musiké – musica – Musik*, s. 1195–1199.

⁸ O grafech a schématech grafického znázornění hudby pojednává Hons ve své knize *Hudební analýza*.

S prostorovostí a vizualizací hudby též souvisí **tanec**. Úzké sepětí hudby a **tance** je dáno především díky rytmu. Tanec specifickým způsobem „kopíruje“ hudbu v rytmických (a také výrazových nebo emocionálních) strukturách a prostředcích. Krom toho může mít tanec i rituální charakter.

Neobyčejně zajímavým tématem, které uvádí hudbu do ještě širších souvislostí, jsou **terapeutické účinky hudby**. Ty byly známy a využívány již ve starověku, avšak znovu objeveny až na sklonku 17. století. Současná věda jich využívá v oboru muzikoterapie. Je dokázáno, že jeden z hlavních faktorů muzikoterapie – rytmus – má vliv na srdeční činnost, krevní oběh a dech (např. pomalé tempo zpomalí srdeční frekvenci). Hudba také podporuje tvorbu endorfinů neboli hormonů štěstí (Campbell 2008, s. 73). Všestranné působení hudby na člověka pak vede k jejímu využití ve zdravotnictví (fyzioterapie, logopedie, paliativní medicína, psychoterapie...), ve školství (poruchy učení) i jinde (např. v oblasti sociálních prací). Konkrétně může muzikoterapie vést např. ke zlepšení chůze, řeči nebo koncentrace. Aktivní tvoření hudby (hra na nástroj, zpěv) je ceněno mj. také proto, že vede k seberealizaci člověka (Gerlichová 2014).

Prostorovost, vizualizace a terapeutické účinky hudby tvoří důležité pilíře pro metaforická pojetí hudby v jazyce, jak je představujeme ve čtvrté a zvláště v páté kapitole.

3.2 Hudba a řeč

Je namístě zmínit se i o vztahu hudby a řeči. Pro obojí je společné médium **zvuku** (a s tím zároveň linearita, tedy **plynutí v čase**), a to je motivující skutečnost pro četné paralely mezi nimi na rovině jazykové i v oblasti mimojazykové. Právě mimojazyková sféra bude předmětem této části práce.

Zvuk jako hlavní médium hudby i řeči je v mozku zpracováván týmiž oblastmi (tzv. sluchovou kůrou). Zpracování jazyka se od zpracování hudby liší teprve na sémantické úrovni (Höschl – Španiel 2006, s. 121–122). Jazyk je totiž primárně nositelem konkrétních významů, konkrétního sdělení. Naproti tomu je hudba bezpojmovým uměním, jež zprostředkovává především nálady, výrazy, emoce (srov. Eggebrecht 2001, s. 19–25). Proto také jakékoli čtení textů (nahlas nebo potichu) vede k porozumění, kdežto „čtení“ notového zápisu bez zvukové realizace je pro větší část obyvatelstva (částečně nebo úplně) neproduktivní (Fukač-Poledňák 1981, s. 33).⁹

Ve vztahu hudby a řeči dochází také ke vzájemnému ovlivňování. Na charakteru melodie se podílí intonace, rým, hudební rytmus, metrum může být utvářeno prozodickým systémem

⁹ Pro zajímavost můžeme dodat, že čtení textu i notového zápisu probíhá na stejném principu: nejprve zleva doprava a poté odshora dolů. I to je jeden konkrétní projev podobnosti mezi hudbou a řečí.

(časomíra, přízvучnost) a tvar témat či period v hudebním díle může ovlivnit stavba veršů či kompozice prozaického textu (Hons 2010, s. 195–197). Z opačného hlediska, tj. z hlediska vlivu hudby na jazyk, se již tradičně připomíná poezie a navozování nálad pomocí zvukových kvalit jazyka.

Poslední paralelou, kterou na tomto místě uvedeme, je způsob pohlížení na hudbu jako na jazykový systém: těmto metodám se říká **hudební syntaxe** (srov. Fukač – Poledňák 1981, s. 39n). Hudební syntaxe vychází ze základních lingvistických disciplín (fonologie, syntax, sémantika) a její přínos tkví v tom, že dokáže vidět konkrétní hudební projev rozložený na menší celky až k jednotlivým konstituujícím segmentům. Hovoří se o paralelách v hudební syntaxi a jazykovědě, např. tón - foném, motiv – morfém, fráze – slovo, téma – věta atd.

Hudební syntaxe dokazují, že struktura hudby se v jistých ohledech podobá strukturám jazykovým, a umožňuje jiný typ analýzy hudební skladby než tradiční přístupy. Sami muzikologové jsou si však vědomi zásadních rozdílů mezi hudbou a jazykem (např. funkce predikátu), a tím i nedostatků této teorie, která je ostatně založena na metafoře (Hons 2010, s. 55–63).

Uvědomění si těchto paralel mezi jazykem a hudbou má dalekosáhlé důsledky v chápání obou fenoménů, a tedy i v jejich metaforickém pojetí. Přehledné zpracování těchto analogií je znázorněno ve formě tabulky č. 9 v kapitole 5.9.

3.3 Píseň

Píseň je nejrozšířenější hudební (a zároveň literární) forma zakládající se na textu a i to je zřejmě jeden důvod, proč k ní ve fixovaných textech (např. v příslovích) nacházíme mnoho poukazů a proč se jako častý motiv objevuje také v textech Jiřího Suchého. Navzdory muzikologickému zaměření této kapitoly mají následující pasáže za úkol osvětlit nejen hudební, ale zvláště literární podstatu písně. Činíme tak jednak proto, že zkoumaný jazykový materiál jsou písňové texty, a jednak proto, že samotný výraz *píseň* je (ve srovnání s jinými výrazy ze sémantického pole hudby) až nápadně často zastoupen jak ve frazeologii, tak v textech Jiřího Suchého.

3.3.1 Píseň a písňový text

Než přistoupíme k charakteristice písňového textu, je třeba si uvědomit, že píseň se projevuje jako **jednota textu a hudby** a že bez těchto dvou složek o písni nelze uvažovat.¹⁰ My se však zaměříme především na textovou složku a její odlišení od poezie.

¹⁰ Označení „píseň“ se však může vztahovat i na básně bez hudebního doprovodu nebo naopak na instrumentální skladbu bez textového podkladu. V obou případech se tímto výrazem zdůrazňují zvukové

3.3.1.1 Báseň versus píseň

První a základní rozdíl mezi písňovým textem a básní je ve způsobu vnímání - báseň čteme a píseň slyšíme. Porozumění písni se tedy odehrává v krátkém časovém úseku.¹¹ Z tohoto důvodu vyvstává při tvorbě písňového textu požadavek na **srozumitelnost**. Píseň má být napsána v kratších větách, obsahuje jednodušší metaforická vyjádření, operuje s nekomplikovanými přirovnáními a paralelismy, může využít i prvků hovorového (příp. slangového) jazyka. Zároveň využívá některé prvky typické pro poezii jako rytmus, rým nebo asonance (Merta 1990, s. 23n). Důraz na rytmitizaci a pravidelnost je dán vázaností textu na hudební zpracování, neboť v hudbě má pravidelnost (rytmus) závažnější postavení než v řeči.

Z hlediska formální stavby textu píseň většinou dodržuje pravidelné členění na sloky a často připojuje **refrén**. Ten se objevuje buď jako samostatná sloka, nebo jako opakující se verš (příp. verše) vždy v určité části sloky (např. na konci). Jakkoli je opakování refrénu pro píseň charakteristické, v básni by mohlo působit jako nadbytečné. Například v písni *René, já a Rudolf* se sloka refrénu skládá ze čtyř stejných veršů „*René, já a Rudolf chodíváme na golf*“. Na koci písni se celý refrén opakuje třikrát. Kdyby se podobný refrén na závěr básně třikrát otiskl nebo by se pod jeho první část připsalo „3x“, vedlo by to čtenáře přinejmenším k přeskakování těchto pasáží (srov. Titěta, s. 75n).

Další z rozdílů mezi básní a písni je v **popularitě**. Písňový text se těší mnohem větší oblíbenosti publika bez ohledu na věk, vzdělání nebo sociální postavení posluchače. Také frekvence hraní písniček (živě nebo ze záznamu) je vyšší než např. recitování básní. S tím souvisí i **role interpreta**. Zatímco báseň interpreta nepotřebuje a „přežije na papíře“, píseň předpokládá někoho, kdo ji zazpívá, ať je to profesionální zpěvák nebo amatér. V současnosti je někdy interpret pro posluchače důležitější než to, co zazpívá či zahraje. Jde o jeho svébytný styl, osobnost, atmosféru písničky jako takové, ale i koncertu (srov. Titěra, s. 16; Lanová 2006, s. 136n).

Titěra ve své práci o písňovém textu poukazuje mj. také na situace, kdy se básnický nebo písňový text ocitne bez autora. Větší schopnost udržet se má píseň – důkazem toho je množství lidových písni, které bez autora přežívají desítky let (Titěra, s. 16–17).

Ne vždy je text písni skládán s cílem zhudebnit ho. V české literatuře máme mnoho básníků, jejichž tvorba byla primárně básnickým dílem, ale pro své „hudební“ kvality byla zhudebněna. Např. texty Josefa Kainara či Václava Hraběte hudebně zpracoval Vladimír

(„hudební“) kvality díla, případně na tento žánr upomíná jeho forma. Toto širší chápání písni nebereme dále v úvahu, ale pro ilustraci uvedeme např. báseň *Píseň* z Torza života Karla Tomana nebo skladbu *Píseň lásky* Josefa Suka.

¹¹ Délka písni v dnešních médiích většinou nepřesahuje dobu tří minut.

Mišík, básně Jana Skácela známe v podání Jiřího Pavlici. Tyto texty jsou v první řadě poezií. Druhý typ písňových textů vznikl se záměrem zhudebnit jej – mezi jejich autory bývá řazen právě Jiří Suchý, Karel Kryl nebo Jiří Dědeček. Takové texty nejsou primárně (řadovými posluchači) jako poezie vnímány, i když mohou být schopny samostatné existence jako básně (Novák 2013, s. 53).

Existují ještě další rozdíly mezi písní a básní, a to především co se jejich funkcí týče. O funkcích písně pojednáváme níže.

3.3.1.2 Hudební složka písně

Na začátku kapitoly o písni jsme zdůraznili jednotu hudby a textu. Tato jednotu je umožněna společným médiem obou složek – zvukem. O vztahu mezi hudbou a řečí jsme již mluvili výše a nyní stručně zmíníme charakter písně po stránce hudební.

Význam textu může ovlivnit budoucí podobu písně, ale jádro zpracování zůstává stejné. Píseň respektuje strofickou formu textu a její melodie není složitě členěná jako u jiných hudebních skladeb. Nevelký tónový rozsah písní je dán pěveckými možnostmi většinové populace (SČHK, s. 694).

3.3.2 Funkce písně

Byla-li v předešlých pasážích zmíněna funkce hudby v lidském společenství (rituální funkce ve spojení s tancem), musíme zmínit i funkce písně, které mají taktéž důležité postavení. V následujícím výkladu o funkcích písně vycházíme z práce Samuela Titěry, vybíráme však jen nejpodstatnější funkce, které zároveň souvisí s praktickým rozbořením textů Jiřího Suchého. Abychom tyto souvislosti naznačili již nyní, připojujeme ke každé funkci odkaz na příslušnou kapitolu o jazykovém obrazu hudby, v němž se daná funkce odráží. Pro přehlednost uvedeme nyní jejich výčet i s odkazy na Titěrovu práci.¹²

1. funkce expresivní a doprovodná – píseň jako druh v neštěstí, lásce a podobně (Titěra, s. 21; 25)
2. funkce pojící a doprovodná – píseň pro dodání odvahy (Titěra, s. 27; 32)
3. funkce doprovodná – píseň jako doprovod k tanci (Titěra, s. 31)
4. funkce doprovodná – píseň jako spolupracovník (Titěra, s. 24)
5. rituální a sakrální funkce (Titěra, s. 43)
6. zpravodajská a bulvární funkce (Titěra, s. 21 – 23)

Nejprve se budeme věnovat **funkci expresivní** a s ní související **funkci doprovodné** – píseň jako druh v neštěstí, lásce apod. Řadí se sem písničky (nebo i pouhé popěvky), které

¹² Názvy všech funkcí přejímáme bez změn, odlišné je pouze jejich uspořádání.

vyjadřují city a nálady člověka nebo vystihují jeho celkovou situaci. Titěra k tomu dodává: „Písnička, která umí vyjadřovat mé pocity [...], mi je zároveň pomáhá nést – pokud navíc nabízí řešení svízelné situace, ještě získává na ceně“ (Titěra, s. 25). Jako příklad uvádí text písně Aleše Brichty *Dívka s perlami ve vlasech*:

No tak láska, kdo mi tě vzal / komus dala tělo i duši / láska, na co je pláč / když to skončit má // Vždyť už, láska, své perly máš / tak proč padaj, měňej se v slzy / láska, na co je pláč / perly ve vlasech máš.

K této funkci písní se váže kapitola o hudbě jako projevu pocitů, viz kapitola 5.5.

Funkce doprovodná – píseň pro dodání odvahy je téměř shodná s **funkcí pojící**. Tato funkce zahrnuje případy, kdy se při zpěvu nějakým způsobem stmeluje společenství lidí. Píseň totiž (na rozdíl od básně) umožňuje ostatním přidat se ke zpěvu (zvláště při refrénu). Zapojení se do společné aktivity vytváří pocit příslušnosti k dané skupině, vědomí soudržnosti. Takovou funkci má např. hymna jako píseň spojující dané společenství – stát, ale např. i trampy nebo skauty atd. (Možnost přidat se kdykoli ke zpěvu koresponduje s pasáží o stálé dostupnosti hudby, viz kapitola 5.3.)

Píseň může sloužit i jako **doprovod k tanci**. O vztahu mezi hudbou a tancem jsme pojednali výše. Okrajovou záležitostí zůstává doprovodná funkce **písně jako spolupracovníka**. V českém kontextu stojí za zmínku zpěv při mlácení obilí – zpěv určoval pevný rytmus, aby nedošlo k neštěstí a pracovníci se „nepomlátili“ (o důležitosti rytmu viz kapitola 5.2.1).

Napříč kulturami tvoří píseň a hudba vůbec část (bohoslužebného) obřadu. Jedná se o **rituální a sakrální funkci**. Písní byla kdysi dokonce připisována magická síla.¹³ Zřejmě odlišnost hudebního projevu od jiného lidského projevu a pozitivní účinky hudby mají za následek využití hudby coby prostředku modlitby, meditace, rituálních obřadů apod. (viz kapitola 5.3 – hudba má výjimečné vlastnosti).

V minulosti píseň částečně zastupovala roli dnešního zpravodajství. Ve **funkci zpravodajské** se ocitala kramářská píseň, dnes vytlačena širokou sítí médií. Téměř bulvární charakter mohla mít balada, kterou má v dnešní době na svém repertoáru např. Spirituál kvintet. Pozůstatky této funkce můžeme ale spatřit v písních, které reflektují aktuální dění, často se tak děje s nadsázkou a ironií. Tímto způsobem si slávu dobyla např. písnička Tomáše Kluse *Pánubohu do oken* nebo Jaroslava Nohavici *Ladovská zima* (o hudbě jako sdělení je

¹³ Zajímavostí jsou sekundární významy latinských odvozených výrazů od *cantō* = věstit, okouzlovat, čarovat; *cantāmen* = zařikávací; *incantāre* = očarovat.

pojednáno v kapitole 5.6). Jako příklad uvedeme čtyři verše z *Ladovské zimy*, které popisují obecnou nespokojenost lidí s prací cestářů při odklizení sněhu:

Kolony aut krok sun krok / bo silničáři ta jak každý rok / su překvapení velice / že sníh jim zasypal silnice.

Poslední funkcí, kterou zde zmíníme, je **funkce materiální**. Hudba a píseň tvoří pro určitou skupinu lidí zdroj obživy a není výjimkou, když takové „muzicírování“ ztrácí na kvalitě. (Tato funkce se váže k hudbě coby předmětu obchodu, viz 5.7.1.)

Zde prezentovaný soupis funkcí jistě není úplný. Soustředili jsme se však na stěžejní aspekty problematiky, které se odráží také v jazykovém obrazu hudby v češtině.

3.3.3 Blues

Pro účely této práce je třeba pojednat o specifické písňové formě, a to blues. Blues jako hudební žánr zaujímá u Jiřího Suchého neopominutelnou část tvorby a zároveň je v jeho textech samo blues hojně tematizováno. Také analýza samotného výrazu *blues* se z hlediska konotačních profilů ukázala být velmi přínosná, jak dokládá pasáž v kapitole 5.10.

Název tohoto hudebního žánru pochází z anglického spojení *blue-devils* (modří ďáblové), které bylo původně spjato s některými momenty černošského tance. Samotné adjektivum *blue* ve svém dalším významu označuje také stavy deprese a smutku, dokonce i oplzlost (SČHK, s. 76).

Blues se vyvinulo v druhé polovině 19. století v jižních státech USA z plantážních písní černošského obyvatelstva, ale rozvoj zaznamenalo zejména v prvních desetiletích 20. století. Jestliže ve svých počátcích dávalo blues prostor pro neurčitost a improvizaci, postupem času se ustálilo v poměrně pevnou formu. Do Evropy pronikalo blues už od 20. let 20. století, a to především spolu jazzem a swingem. V Čechách zaznamenalo úspěch již v práci Jaroslava Ježka ve 30. letech, ale výrazněji se rozšířilo až po druhé světové válce (SČHK, s. 76).

Textová složka blues se vyznačuje rýmovanými verši s pravidelnou rytmickou strukturou (nejčastěji blankversem). Po významové stránce se sloka dělí na tři části, z toho první dvě jsou totožné nebo velmi podobné – tento postup se nazývá *call and response* princip neboli zvolání a odpověď. Z hlediska tematické výstavby vyjadřovala blues původně těžké sociální podmínky Afroameričanů i rasový útlak. Tematická rovina v „českém“ blues nese pochopitelně odlišné motivy. Slovy Vladimíra Merty „je to naše blues široké, slovanské, zamlklé – a ne synkopicky polymetrické jako hudba černochů“ (Merta 1990, s. 34).

Co se hudební formy týče, text bývá zhudebněn většinou do dvanácti taktů, pro které je typický ustálený sled harmonií (akordů). Speciální hudební a pěvecké techniky a ozdoby

vtiskují jednoduché formě blues charakteristický ráz. Zpěvákům ani instrumentálním hráčům však není odňata možnost improvizace, jež hudební projev značně ozvláštňuje (srov. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: heslo *blues*).

Podle J. Prokeše (Prokeš 2011, s. 54) vykazují blues podobnost s českými lidovými písněmi, a to v tom smyslu, že obě formy kladou za sebou volně verše, srovnání a motivy, aniž by braly ohled na celek. Stejně tak spatřuje analogii i v použití paralelismů, jež je pro českou lidovou píseň také typické.

Toto zdánlivě snad nadbytečné pojednání o blues odkrývá souvislosti, jež dávají vzniknout četným konotacím. Ty však nejsou zachyceny ve slovnících a jiných příručkách, nýbrž právě v písňových textech Jiřího Suchého (podrobněji o tom viz kapitoly 4.2.7 a 5.10).

4 Jazykový obraz hudby v českém jazyce

V úvodu bylo naznačeno, že lidská zkušenost s hudbou se promítá do jazyka. Přesto však jazykový obraz hudby, jak jej lze vyčíst ze slovníkového materiálu, nedisponuje tolika různými konceptualizacemi jako v případě Suchého textů. Důvod pro tyto rozdíly tkví v odlišnosti obou druhů jazykového materiálu, tj. dat systémových a dat textových (viz 2.5.3). Avšak dříve než se budeme věnovat textům Jiřího Suchého, aplikujeme metody probrané v kapitole 2 na materiálu z různých českých slovníků.

Výklad této kapitoly začneme vymezením sémantického pole hudby a poté bude následovat rekonstrukce jazykového obrazu hudby. Tato rekonstrukce bude postupovat od etymologie přes významové definice zanesené ve výkladových slovnících a slovotvorné aspekty a zakončena bude na poli frazeologie.

4.1 Sémantické pole hudby

Sémantické pole hudby je znázorněno na schématu v příloze 6. Sestavení a uspořádání do kategorií proběhlo především na základě sémantických skupin vydělených v Tezauru a částečně též díky vlastní orientaci v oboru. K tvorbě schématu byly taktéž použity další slovníky češtiny, a to hlavně slovníky výkladové. Hallerův Český slovník věcný a synonymický tento sémantický okruh nevymezuje.

4.2 Jazykový obraz hudby ze slovníkového materiálu

Jazykový obraz hudby v češtině začneme rozbořem lexémů souvisejících s hudbou, které se nejčastěji objevují ve frazeologii a mají vysokou frekvenci také v textech Jiřího Suchého. Jedná se o lexémy *hudba* (*mužika*), *píseň* (*písnička*), *zpívat* (*zpěv*), *tón*, *nota*, *rytmus* a *hlas*. V závěru připojujeme ještě krátkou pasáž o slově *blues*, a to z důvodu pozdějšího rozboru na materiálu písňových textů. Jak už bylo naznačeno výše, u každého výrazu bude nejprve představena etymologie, poté významové definice. Následovat bude přehled slovotvorných derivátů a kompozit (dále uvádíme jen slovotvorba) a v závěru každé podkapitoly jsou připojeny pasáže o výskytu daného lexému ve frazeologii.

Jazyková data vypovídající o etymologii jsou převzata z Českého etymologického slovníku od Jiřího Rejzka. Slovníkové definice byly zpracovány na základě PSJČ, SSJČ a SSČ. Slovotvorné přehledy (tj. tabulky 1 – 8) vychází z týchž výkladových slovníků a také z FSČ. Odstavce k frazeologii byly zpracovány opět podle PSJČ, SSJČ i SSČ, avšak velká část frazémů byla nalezena v ČSFI, v *Lidových rčeních* Jaroslava Zaorálka a v *Českých příslovích* od Bittnerové a Schindlera.

4.2.1 Lexém *hudba* a lexém *muzika*

Etymologie slova *hudba* sahá až k psl. **gosti* (*housti*). Ve stč. se objevuje ve stejném tvaru jako dnes (*hudba*), ale původně označovala jen smyčcovou hudbu nebo smyčcový nástroj.

Ze **slovníkových definic** je zřejmých těchto šest významů (významy jsou uvedeny podle PSJČ, SSJČ a SSČ):

1. umění vyjadřované tóny (*hudba lidová, umělá, veselá...*)
2. hudební skladba (*Smetanova hudba na slova Karla Sabiny*)
3. hra na hudební nástroj (*V krčmě zazní skočná hudba.*)
4. hudební sbor, kapela, orchestr (*dechová hudba*)
5. hudebnost, melodičnost, libozvuk (*hudba slov*) (jen PSJČ, SSJČ)
6. *arch.* hudebniny (*Beethoven si stěžuje, že při vyhledávání hudby ve Vídni setkal se s jakýmsi odporem u vrchního hofmistra.*) (jen PSJČ)

Co se **slovotvorby** týče, je lexém *hudba* ze synchronního hlediska považován za výraz nemotivovaný. Ze slovotvorných postupů se uplatňuje především odvozování a částečně skládání. Sloveso odvozené od slova *hudba* ve spisovné češtině neexistuje. Názorně to dokládá tabulka č. 1.¹⁴

Slovotvorný základ	Slovotvorné deriváty	Kompozita
HUDBA	→ hudbička → hudební → hudebnost → hudebnina → hudebně → hudebník → hudebnice → hudebnický	→ diskohudba, technohudba, etnohudba

Tabulka č. 1: Slovotvorba – lexém *hudba*

V oblasti **frazeologie** se lexém *hudba* vyskytuje v kolokaci *rajská hudba* a jejích sémantických variantách *nebeská/božská hudba* (SČFI 1, 2). Adjektiva v těchto spojeních jsou převzata z náboženského kontextu a označuje se jimi nesmírně krásná, výjimečná až posvátná hudba, pro kterou nenacházíme vyjádření ve slovní zásobě vztahující se k běžnému pozemskému životu. Zvláštní význam má spojení *hudba sfér* (SČFI 2), které pojmenovává zvuky vyvolávající krásné, vznešené pocity a má původ v Pythagorově učení, že nebeská

¹⁴ Všechny předkládané tabulky ke slovotvorbě si kladou za cíl naznačit schopnost daného lexému vstupovat do slovotvorných vztahů. Jsme si vědomi různých slovotvorných způsobů, jakými deriváty a kompozita vznikaly, není však účelem práce se jim podrobně věnovat a bezezbytku všechny uvést. Z toho důvody jsou slovotvorné vztahy znázorněny pomocí šipek a pořadí.

tělesa vydávají při svém pohybu tóny. Použitím slova *sféra* vyjadřuje toto spojení krásu, která je pro člověka výjimečná, téměř nedosažitelná.

V této skupině se také nachází větné vyjádření *hudba sbližuje národy* (SČFI 4). Tento frazém již neodkazuje k výjimečnosti a kráse hudebního projevu jako předchozí příklady, nýbrž akcentuje univerzalitu hudebního projevu napříč národy.

4.2.1.1 Lexém *muzika*

K lexému *hudba* připojujeme také **lexém *muzika***, a to z toho důvodu, že obě slova jsou často pojímána jako synonyma.¹⁵ První dva významy lexému *muzika* jsou totožné s významy u lexému *hudba*, rozdíl mezi oběma spočívá ve stylistickém příznaku u *muziky* (viz slovníkové definice). Avšak dříve než k významovým definicím přistoupíme k **etymologickému rozboru**.

Slovo *muzika* se do češtiny dostalo přes němčinu (*Musik*) z latinského *mūsica*, které má původ v řeckém *mousiké techné* (múzické umění). Řecké adjektivum *mousikós* (týkající se Mús) pochází ze slova *Moῦsa* (Múza).

Na základě **slovníkových definic** (podle PSJČ a SSJČ) jsme vytyčili šest významů slova *muzika*, z nichž poslední dva se nevyskytují příliš často.

1. *ob. a hovor.* hudba (popř. *expr.* o jiných zvucích: *Uslyšel lahodnou, ze všeho nejlahodnější muziku: bubláni a škvíření rozpáleného másla.*)
2. *ob.* kapela (*Muzika zůstala na dvoře a hrála.*)
3. *ob.* lidová taneční zábava (*Večer půjdou všichni k muzice.*)
4. *expr. nebo ob.* o hudebním nástroji (*Basa je přec těžká muzika.*)
5. *lid.* směs vařeného ovoce (*Čekala naň pochoutka: hlava z černé ryby s „muzikou“, tj. s vařeným, míchaným ovocem.*) (jen PSJČ)

V oblasti slovo tvorby má tento lexém podobné vlastnosti jako slovo *hudba*. Zásadní rozdíl mezi nimi je schopnost lexému *muzika* vytvořit sloveso (muzicírovat), avšak co se kompozit týče produktivnější je *hudba* (viz tabulka č. 2).

¹⁵ V případě slov *hudba* a *muzika* se jedná o tzv. synonyma pragmatická, která se liší především „možností užití v různých prostředcích a v odlišně funkčně vymezených projevech“ (Příruční mluvnice češtiny 1995, s. 81).

Slovotvorný základ	Slovotvorné deriváty	Kompozitum
MUZIKA	→ muzička → muzikant → muzikantka → muzikantský → muzikantsky → muzikál → muzikálový → muzikální → muzikálnost → muzikálně → muzicírovat → muzicírování → muzikolog	→ muzikoterapie

Tabulka č. 2: Slovtvorba – lexém *muzika*

Z frazeologie můžeme hned na úvod jmenovat dvě vyjádření, ve kterých je hudba pojímána jako předmět obchodu. *Za málo peněz málo muziky. Skřivánek na Hromnice musí vrznout dyby měl zmrznout, ale muzikant rači by zmrz, než by zadarmo vrz* (Bitt). Další frazém má blízko k těm předcházejícím v tom smyslu, že se jedná také o předmět, ale důraz není kladen na jeho účel (obchod), nýbrž na jeho materiální podobu: *basa tvrdí muziku* (Bitt). Hudba zde má charakter měkkého materiálu, který se stává pevnějším díky použitím určitého hudebního nástroje (kontrabasu).

Výskyt lexému *muzika* v dalších dvou frazémech dosvědčuje, že hudba konotuje kladné pocity (*je tam veselo jako u muziky*; SČFI 1) a že jí jsou přičítány pozitivní, někdy až ozdravné účinky (*muzika půl zdraví*; Bitt).

4.2.2 Lexém *píseň*

Etymologie výrazu *píseň* sahá přes staroslověnské *pěsnь* k praslovanskému **pěsnь*, které je odvozeno od slovesa **pěti* (pět). Toto sloveso ale nemá spolehlivé příbuzenstvo – může být dáno do souvislosti s ř. *paiān* (slavnostní sborová píseň), jež má původ v ř. *paiō* (biju, tluču). Nebo lze psl. **pěti* usouvztažnit se slovesem *pít*. Zpěv byl při pohanských obřadech doprovázen obětním poléváním ohně, slovo **pěti* by pak mohlo znamenat „napájeti“. Jednoznačně se však váže ke starým rituálním obřadům.

Slovníkové definice *písně* vyjmenováváme podle PSJČ, ostatní výkladové slovníky uvádějí jen první dva významy.

1. jednoduchá, zprav. kratší básnická skladba určená ke zpěvu nebo k jinému hudebnímu vyjádření; melodie takové skladby (*národní, umělá píseň*); hud. skladba s výraznou zpěvnou melodií, zprav. pro klavír

2. báseň (*Nerudovy Písně kosmické*)

3. o ptačím zpěvu (*Tichem krajiny jásal [skřivan] trylkovou píseň.*)

4. o jiných zvucích připomínajících písňovou melodii (*Tam dole potok své si vrčí písničky.*)

Slovotvorba u lexému *píseň* není příliš pestrá – ve výsledku se jedná pouze o několik odvozených substantiv a adjektiv, jak znázorňuje tabulka č. 3.

Slovotvorný základ	Slovotvorné deriváty
PÍSEŇ	→ písnička → písničkový → písničkař → písničkařka → písničkařský → písňový → písňově

Tabulka č. 3: Slovtvorba – lexém *píseň*

Výskyt lexému *píseň* ve **frazeologii** je mnohem vyšší než u předchozích lexémů, avšak připojujeme i frazémy se zdvojnásobenou formou tohoto slova, tj. *písničkou*. V první skupině, kterou zde vyčleníme, je život nebo jeho určitý aspekt přirovnáván k hudbě. Aspekt závislosti na někom a nutnost (povinnost) dělat věci podle něj se ukazuje v pořekadlu *čí chleba jíš, toho píseň zpívej* (SSJČ) s obměnami *na čím voze sedíš, toho píseň zpívej* (Bitt) a také ve frazémeh *tancovat/skákat/zpívat/pískat podle něčí písničky* (SČFI 3). Jiný aspekt konceptualizace života jako hudby tvoří známé spojení *labutí píseň*, označující poslední veliký skutek člověka před smrtí. Význam tohoto spojení vychází z tradovaného výkladu, že labuť před smrtí zpívá.

Dva následující frazémy se vztahují k oblasti životního osudu nebo údělu: *každý svou (nějakou) píseň hude; každá písnička má svou notu* (Bitt). K této skupině frazémů se významově kloní i *každá písnička má svůj konec* (SČFI 4) (popř. ve variantě *i ta nejdelší písnička...*; Bitt). Přirovnávání života k hudbě, resp. písni je mj. umožněno i dalším společným atributem, linearitou, tedy plynutím v čase.

V souvislosti s lexémem *muzika* jsme se již setkali s pojetím hudby jako projevem pozitivních pocitů nebo účinků. Méně častý frazém *miluj píseň, budeš věčně živ a šťasten* (Bitt) tuto tezi potvrzuje a navíc nese příznak zvláštních účinků hudby, které prodlužují život (*...budeš věčně živ...*).

Mluvili jsme nyní o přirovnávání života k hudbě. Další skupina výrazů si za jádro významu nevybírání život, ale opakování jako takové – *to je stále stejná/otřepaná/stará písnička* (SČFI 2) a protiklad *to je jiná písnička* (SČFI 4). Toto opakování lze vztáhnout na rozličné kontexty promluv, a dokonce i na samotný život, jehož osudy se stále opakují (máme na mysli tzv. nadčasová témata, jako je např. láska, závist, bohatství a chudoba apod.).

4.2.3 Lexém zpívat

Sloveso *zpívat* se ve svém psl. původu váže ke stejnému základu jako lexém *píseň*, a to ke slovesu **pěti* (o něm viz výše). Od toho slovesa bylo odvozeno jako **vzpěvati*, případně **spěvati*. Odtud se přeneslo do stč. ve tvaru *zpievati*.

Zpracování **významových definic** lexému *zpívat* ve zmíněných slovnících je různorodé, zde překládáme souhrn z PSJČ, SSJČ i SSČ.

1. vytvářet hlasem tóny a spojovat je v melodii; zpěvem podávat, reprodukovat (*vesele si prozpěvovat; zpívat árii*)

2. o někt. ptácích vydávat melodické zvuky zpěvným ústrojím (*skřivánek zpívá*)

3. být zpěvákem; jako zpěvák předvádět (*zpívat v milánské opeře; zpívat Kecala*)

4. mít zpěvavou, melodickou řeč (*zpívá jako na Plzeňsku*)

5. kniž. o jiných zvucích připomínajících zpěv (*housle mu jen zpívají*) (pouze SSJČ, SSČ)

6. kniž. a bás. básní, písní oslavovat (*o věrné lásce zpívat se mi chce*) (pouze PSJČ, SSJČ)

Slovo *zpívat* na rozdíl od předchozích lexémů nabízí mnoho možností k **tvoření slov**. Tyto možnosti jsou shrnuty v tabulce č. 4.

Slovotvorný základ	Slovotvorné deriváty	Kompozita
(pět →) ZPÍVAT	→ zazpívat, dozpívat... → zpívávat → zpívaný/zpívající → zpěv/zpívání → zpěvák → zpěváček → zpěvačka → zpěvácký → zpěvácky → zpěvník → zpěvný → zpěvně → zpěvnost → zpěvavý → zpěvavě	→ zpěvohra, mezizpěv

Tabulka č. 4: Slovtvorba - lexém *zpívat*

Sloveso *zpívat* a slova od něho utvořená (*zpěv*) jsme ve **frazeologii** potkali již dříve. Nyní se zaměříme především na ty frazémy, které ještě zmíněny nebyly. První skupina vyjádření pojímá život a jeho specifické aspekty jako hudbu (viz výše např. nutnost poslechnout jiného člověka). Sem patří i varianta k frazému *tancovat podle něčí písničky* – *zpívat* (*skákat, pískat*) *podle něčí písničky* (SČFI 3). Lexém *zpívat* se často objevuje ve spojení s názvy ptáků – *každý pták tak zpívá, jakž mu nos vyrostl/jak umí; by slavík krásně zpíval, přece vrabce nenaučí* (Bitt). Tyto frazémy nejen že odkazují k životnímu osudu, ale také tematizují jeho nevyhnutelnost. Frazém *po zpěvu pták poznán bývá* (Bitt) vyjadřuje způsob identifikace někoho. K identifikaci je potřeba mít nějaký charakteristický znak, v tomto případě se jedná o

hlasový projev – i když daný pták není vidět, lze ho podle typu zpěvu určit. V tomto významu se pak zmíněný frazém přenáší i do dalších kontextů (např. na osoby).

Vedle frazému *božská hudba* nalézáme varianty *zpívat andělsky/božsky* (SČFI 3). Použití slovní zásoby z náboženského kontextu intenzifikuje vyjádření pozitivního prožitku hudby a ukazuje výjimečnou krásu hudby, popř. její posvátnost.

V předchozích odstavcích byla hudba ukázána jako jev s pozitivními účinky nebo jako projev pozitivních pocitů. Tento způsob pojetí je výrazný u Suchého, avšak nalézáme (ve frazeologii i v písňových textech) také spojení, která obrací pozornost k negativním pocitům, a to zobrazením absence hudby – *není mu do zpěvu* (SČFI 4). Mohlo by se zdát, že ten, kdo provozuje hudbu, je automaticky pozitivně naladěný. Tuto domněnku však vyvrací frazém *není každý vesel, kdo zpívá* (Bitt). Hudba je zde stále chápána jako jev pozitivní, přestože daný hudebník či zpěvák v okamžiku, kdy hudbu provozuje, nemusí radost, veselí apod. pociťovat.

V publikaci *Česká přísloví* od Bittnerové a Schindlera jsou uvedeny dva frazémy, které svým významem odpovídají rčení *jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá*. Jsou to *jak kněz zpívá, tak mu lid odpovídá* a *jak staří zpívají, tak mladí cvrlikají*.¹⁶ Tato vyjádření spojuje rys předjímání budoucího stavu, který je typický i pro kategorii rytmu – ta též závisí na určitém předjímání.

4.2.4 Lexém *tón*

V případě lexému *tón* poukazuje **etymologie** k zajímavému aspektu hudby, který se neodráží ani ve frazeologii, ani v textech Jiřího Suchého. *Tón* se do češtiny dostal přes německé *Ton*, které pochází z latinského *tonus* (tón, zvuk). Původ slova však sahá až k řeckému *tónos*, jehož pozdější významy jsou struna, zvuk hlasu, původně však znamenalo napětí. Toto řecké slovo je odvozeno od *teínō* (napínání). Význam viditelných jevů (napínání struny) se podle principů metaforického myšlení přenesl na jevy neviditelné (a tedy hůře postižitelné).

Při určování **významových definic** se přidržíme rozdělení v PSJČ, připojené příklady jsou vybrány ze SSJČ, neboť lépe ilustrují daný význam.

1. zvuk určité výšky (*vysoký, hluboký, táhlý tón...*)
2. zabarvení řeči (*odpověděl tímž tónem*)
3. barevný odstín (*měkké teplé tóny vlněných látek*)
4. způsob, ráz, charakter něčeho nebo někoho (*radostný tón české krajiny*) (pouze PSJČ)

¹⁶ Posledně jmenovaný frazém by mohl být interpretován i ve smyslu přísloví *tancovat podle něčí písničky*. Ale na základě stejné větné konstrukce, která využívá spojek *jak – tak*, se přikláníme k významu podle přísloví *jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá*.

5. společenské chování (*pravidla dobrého tónu*)

Do této oblasti je třeba zahrnout velké množství kolokací, které se nachází ve slovnících, ale které nemají vždy povahu frazému. Jsou to spojení se slovesy: *mít, nasadit, držet, vydávat tón* (SČFI 3), které pojmají tón jako předmět, a také spojení *čistý tón* (SSJČ), který odkazuje ke kvalitě vnější podoby nějakého předmětu/prostoru apod. Spojení *snížit, zvýšit tón* (SČFI 3), *výška tónu, hluboký/nízký tón* (SSJČ) fungují na principu orientační metafory. K vlastnostem lidí se vážou kolokace *slabý, silný, falešný tón* (SSJČ). Na tomto místě je třeba také zmínit proces synestezie (vyvolání vjemu jednoho smyslu podnětem z jiné smyslové oblasti), který se při mluvení o hudbě často uplatňuje. Tóny mohou mít totiž různé barvy¹⁷, chuť (*medový tón*) nebo i teplotu (*teplý*) a tvar (*kulatý*). Taková pojmenování bývají tvořena zejména pro potřebu výuky, na zkouškách orchestru či při popisu zvuku jednotlivých nástrojů a stupeň ustálenosti je u nich velmi malý. Nenacházíme je zanesena ve slovnících, ale o jejich existenci svědčí články na internetových fórech apod.¹⁸

V tabulce č. 5 je zobrazena **slovotvorba** výrazu *tón*. Ta se vyznačuje poměrně velkým množstvím odvozených slov, které mají charakter termínů.

Slovotvorný základ	Slovotvorné deriváty
TÓN	→ tónovat → tónek → tóneček → tónina → tóninový → tónika → tónický → tóničnost → intonovat → intonace → intonační → tónový → tónově → tonální → tonálně → tonalita

Tabulka č. 5: Slovotvorba – lexém *tón*

Lexém *tón* se ve **frazeologii** téměř nevyskytuje. Často se používá spojení *mít dobrý tón* ve smyslu mít dobré společenské chování. Jiné frazémy jsme však nenašli.

4.2.5 Lexém *nota*

Etylomie slova *nota* sahá k lat. *nota* (značka, znamení, poznámka) a označuje se jím značka pro tón. Ve stč. i nč. se však používá též pro označení nápěvu, melodie.

Ve výčtu **slovníkových definic** se řídíme především podle SSJČ:

¹⁷ Srov. samotné označení *barva tónu* a teorii Nikolaje Rimského-Korsakova, který tónům přiřadil jednotlivé barvy, např. C - bílá, D - žlutá apod.

¹⁸ Uvedená spojení byla nalezena v článcích: *ART & LUTHERIE - vše o těchto akustických kytarách; Legendy klavíru se potkávají v Praze; Thomastik struny pro kontrabas Belcanto Rope Core*. Kompletní bibliografický údaj viz seznam literatury.

1. hudební grafická značka pro tón (*půlová nota*)
2. noty *pomn.* psané nebo tištěné záznamy hudebních skladeb (*desky na noty*)
3. nápěv, melodie (*znát notu písni*)
4. *kniž.* základní rým (*máchovska nota v české poezii*)

Množství příkladů uvedených za slovníkovými definicemi v SSJČ opět dokazuje konceptualizaci hudby jako předmětu: *celá, půlová nota, chytit/mít notu* (nápěv). Některá slovesná spojení pojímají noty jako druh písma: *psát, znát, číst noty*.

Slovotvorba nedisponuje velkými možnostmi pro nové tvoření. Našli jsme jen dva odvozené výrazy: *notový* a *notovat*.

Ani ve **frazeologii** nenajdeme mnoho vyjádření. Konceptualizace noty jako předmětu je očividná ve spojeních *padnout/kápnout/zahrát/trefit se do noty* (Zaorálek), *prodej/zahod' písničku a kup si noty* (SČFI 4). Frazém *všechno jde podle jeho noty* (SČFI 4) a *tancovat podle něčí noty* (SČFI 3) odkazují k již zmíněnému pojetí hudby vyjadřujícímu závislost nebo povinnost jednat podle nějaké jiné osoby.

4.2.6 Lexém *rytmus*

Slovo *rytmus* má původ v lat. *rhythmus*, které však bylo přejato z ř. *rhythmós* (rozměr, takt, básnická stopa). Tento řecký výraz je odvozen od slova *rheō* (teču, plynu). Etymologie *rytmu* jasně odkazuje jednak k příbuznosti mezi básní a písní (viz předchozí kapitola) a jednak k pojmové metafoře vodního toku (viz kapitola 5.8).

Výkladové slovníky vymezují dva významy lexému *rytmus*:

1. pravidelné střídání fází nějakého děje, způsob tohoto střídání (*taneční rytmus, rytmus jedoucího vlaku, srdeční rytmus*) (PSJČ, SSJČ, SSČ)
2. rytmy *pomn. zast.* verše (*rytmy o lásce*) (pouze PSJČ, SSJČ)

Konceptualizace *rytmu* jako předmětu se ukazuje v kolokacích typu *ztratit rytmus, dodat něčemu rytmus, mít rytmus* apod. (SČFI 3). Spojení *být v rytmu* (SČFI 3) nebo *bubnovat, kolébat se do rytmu* (SSJČ) mohou být na základě použitých předložek interpretována v souvislosti s metaforami nádob.

Jak dokládá tabulka č. 6, lexém *rytmus* nenabízí mnoho možností k **tvoření nových slov**.

Slovotvorný základ	Slovotvorné deriváty
RYTMUS	→ rytmozovat → rytmizovaný → rytmický → rytmika → rytmicky

Tabulka č. 6: Slovtvorba – lexém *rytmus*

Pomineme-li již zmíněné kolokace *ztratit rytmus* aj., žádné další frazémy obsahující slovo *rytmus* se v češtině nevyskytují. Při zkoumání textů Jiřího Suchého však uvidíme, že tento lexém zaujímá důležité místo.

4.2.7 Lexém *blues*

Ve třetí kapitole bylo z muzikologického hlediska představeno blues jako hudební žánr, protože se v tvorbě Jiřího Suchého často vyskytuje a bývá tematizováno v textech. Z tohoto důvodu jsme tento výraz vybrali jako příklad, na kterém lze ilustrovat, jak jsou zachyceny sémantické konotace v kreativním textu. Nejprve však bude ukázáno, co o lexému *blues* vypovídají slovníky češtiny.

O původu názvu *blues* bylo již pojednáno v kapitole 3.3.3, kde výklad vychází ze SČHK. Zde tedy jen zopakujeme základní informace, které se shodují v SČHK i v Českém etymologickém slovníku. Slovo *blues* pochází z kompozita *blue-devils* (modří ďáblové), v němž adjektivum *blue* označuje stavy smutku a těžkomyslnosti.

České **výkladové slovníky** k tomuto heslu neuvádějí mnoho informací. Zatímco v PSJČ tento výraz nenajdeme vůbec, v SSJČ i v SSČ se vyskytuje jeden zásadní rozdíl. SSČ definuje *blues* jako píseň severoamerických černochů, jednu z forem instrumentálního džezu. V SSJČ je na prvním místě řečeno, že se jedná o druh pomalého moderního tance nebo o skladbu k tomuto tanci určenou. Až poté následuje údaj, že původně tento výraz označoval písňovou a taneční formu hudby severoamerických černochů. Dokladové věty a příkladová spojení ve všech slovnících chybí – nelze je tedy využít k odkrytí konotačních významů ani k rekonstrukci jazykového obrazu.

Co se **tvoření slov** týče, výraz *blues* je téměř neproduktivní (v češtině se objevuje pouze adjektivum *bluesový*) a ani ve **frazeologii** se tento výraz neuplatňuje. Pokud tedy chceme zapojit *blues* do jazykového obrazu hudby, je třeba hledat další informace (konotace) v jinýchruzích textů.

4.2.8 Lexém *hlas*

Tato práce se zaměřuje na sémantickou oblast hudby, do které lexém *hlas* jistě patří. Avšak od ostatních zde probíraných lexémů se liší tím, že neoznačuje pouze hudební aktivitu (v tomto případě zpěv). Slovo *hlas* se vztahuje i mluvní aktivitu (mluvení), která do sémantického pole hudby nepatří. Přestože tedy lexém *hlas* nemusí primárně souviset s hudbou, budeme s ním v jazykovém obrazu hudby počítat.

Etymologie tohoto lexému začíná u ie. **gal-so-*, jehož kořen **gal-* je onomatopoického původu. V psl. měl podobu **golsъ* a ve stsl. *glasъ*.

Slovníkové definice:

1. zvuk vydávaný lidskými mluvidly, zvířaty či věcmi (*mužský, ptací hlas; hlas hodin*)
2. zvuková složka hudební skladby, její notový zápis, part (*druhý hlas*)
3. mínění, názor, projev (*kritický hlas*)
4. nutkání, příkaz (*hlas srdce*)
5. pověst, veřejné mínění (*šel o tom jeden hlas*)
6. hlasovací právo (*odevzdat hlas*)

Možnosti pro slovtvorbu jsou v případě tohoto lexému velmi široké, jak ilustruje tabulka č. 7.

Slovtvorný základ	Slovtvorné deriváty
HLAS	→ hlásat/hlásit → rozhlásit... → hlasatel → hlasatelka → hlásek → hláška → hláskovat → hláška → ohláška, vyhláška... → rozhlas, ohlas... → hlasový → hlasově → hlasitý → hlasitě → hlasivka

Tabulka č. 7: Slovtvorba – lexém *hlas*

Na poli **frazeologie** nacházíme četná vyjádření, a to především taková, která popisují hlas často ze subjektivního stanoviska. Typ konceptualizace je u nich velmi rozmanitý. Hlas má vlastnosti předmětu (*nakřáplý*, SČFI 2; *ztratit hlas*, SČFI 3; *mít zlato v hrdle*, Zaorálek), podobá se zvířecímu hlasu (*kuňkavý, telecí*, SČFI 2; *mečí jak koza*, Zaorálek), popř. označuje neobvyklý zvuk hlasu člověka (*přiškracený*, SČFI 2) nebo je vnímán na základě chuťových počitků (*medový, sladký*, SČFI 2). Široké možnosti pro nekonvenční tvoření dalších pojmenování dokládá spojení *hrobový hlas* (SČFI 2).

4.2.9 Lexém *hrát*

Pro úplnost přidáváme i sloveso *hrát*, protože právě ono nejčastěji vyjadřuje význam „provozovat hudbu, zvučet“. **Etymologii** daného výrazu je třeba hledat pod heslem *hra*, které se ve stč. vyskytovalo ve tvaru *jhra*. Psl. **jogra* nemá přesvědčivý původ, jasné je jen tvoření pomocí přípony *-ra*. Proto bývá spojováno buď se staroindickým *yājati* (uctívání) z ie. **iag-*

/*ig- a sloužilo jako rituální termín, nebo je příbuzné k staroindickému *éjati* (z ie. **aig-*), popř. *íngati*, obojí znamená *hýbá se*.

Sloveso *hrát* v porovnání s ostatními zde probíranými lexémy v mnohem větší míře podléhá procesu polysémie, a proto i **výkladové slovníky** podávají velké množství významových definic. Následující přehled se orientuje podle SSJČ. Jak uvidíme dále, k hudbě se vztahují jen některé významy.

1. bavit se nějakou dětskou činností (*hrát si s panenkou*)
2. bavit se společenskou hrou (*hrát kulečnick*)
3. provozovat jako sport (*hrát tenis*)
4. předvádět divadelní hru (*hrát Hamleta*)
5. provozovat hudbu (*hrát na housle*)
6. ozývat se hudbou, tóny, melodii; zvučet (*varhany hrají*)
7. *expr.* jít lehce, bez námahy (*práce jí pod rukama jen hrála*)
8. hrát si (s čím) *expr.* dělat něco hraje, bez námahy, ne dost opravdově (*na ženění nepomýšlí, s děvčaty si jen hraje*)
9. hrát si (s čím) trpělivě něco dlouho dělat (*už s tím hraje hodinu, a ještě není hotov*)
10. vesele, hbitě se pohybovat; projevovat vzrušení (*nohy na podlaze jí jen hrály*)
11. *hovor.* (oč) usilovat o záhubu (*nacisté hráli o naši samostatnost*)
12. *ob.* být činný, působit, zasahovat (*zde hrají ještě jiné síly*)

Protože samo sloveso *hrát* je slovo utvořené, vychází přehled **slovotvorby** od slova fundujícího, tedy od *hry*. V tomto přehledu (v tabulce č. 8) je nápadné, že většina odvozených slov se k sémantické oblasti hudba vztahuje jen v rámci některého ze svých významů (např. u sloves typu *zahrát*) nebo s hudbou nesouvisí vůbec (např. *hřiště, herna...*).

Slovotvorný základ	Slovotvorné deriváty	Kompozita
HRA	→ hrát → zahrát, dohrát, přehrát... → herna → výhra, prohra... → hračka → hřiště → hráč → hráčka → herní → hravý → hravě	→ truchlohra, zpěvohra...

Tabulka č. 8: Slovtvorba – lexém *hrát*

Již sám výčet významových definic napovídá, že i ve frazeologii bude toto sloveso hojně užíváno. Pro účely této práce vybíráme pouze ty frazémy, v nichž sloveso *hrát* znamená provozovat hudbu, zvučet.

Stejně jako jsme potkávali frazémy *zpívat božsky* apod., narazili jsme i v tomto případě na spojení *hrát božsky* (SČFI 3). I zde je použité adverbium *božsky*, které odkazuje k nevyjádřitelné kráse hudby, případně může zdůraznit i její posvátnou dimenzi.¹⁹ K frazémům vyjadřujícím životní úděl člověka můžeme přiřadit i následující spojení *každému chvilku hrají* a jeho variantu *dnes hrají mně a zítra mohou tobě* (Bitt).

V dalším spojení *jak ti hrají, tak skákej* (Bitt) se opakuje již zmíněný aspekt závislosti člověka na někom a nutnost dělat věci podle něj. Obdobný význam má frazém *kdo platí, tomu hrajou* (Bitt), ale navíc vyjadřuje, že hudba je něco, za co se platí – může být tedy zdrojem obživy. Do třetice připojíme ještě jedno velmi podobné spojení, a sice *jak dudy nadmeš, tak hrají* (Bitt). Význam posledně jmenovaného frazému spočívá v tzv. zákonu akce a reakce. Víme-li z nějaké zkušenosti, jaká reakce může za danou akci následovat, jsme schopni reakci předvídat, a to platí i o běžném životě. V tomto smyslu se uvedený frazém váže ke konceptualizaci života jako hudby.

Zkušenost s hudbou se promítla i do frazému *hrát dohromady* (SČFI 3), jenž má základ v harmonii, kterou slyšíme. Frazém *viděl, nač hrajou* (Zaorálek) vychází naopak z prostorové (vizuální) zkušenosti s hudbou, jež se přenesla na méně konkrétní označení myšlenkové činnosti *tušit něčí úmysly*.

4.3 Shrnutí čtvrté kapitoly

Již samotný jazykový obraz hudby zrekonstruovaný na slovníkovém materiálu vykazuje velkou různorodost konceptualizací. Následující shrnutí má za úkol znovu připomenout nejdůležitější aspekty a konceptualizace předchozího zkoumání.

Z etymologických aspektů zmíníme na prvním místě vztah mezi slovem *hudba* a *muzika*, které v dnešní době sdílejí stejné sémantické jádro (tj. umění vyjadřované tóny), ale mají odlišný původ i stylové vlastnosti. Slovo *hudba* se původně vztahovalo na zvuk jako takový, slovo *muzika* je však odvozeno od *Moůsa*, které označuje Múzu. Podíváme-li se na původy slov *rytmus* a *hrát*, zjistíme, že odkazují k nějakému druhu pohybu – plynutí a hýbání se. Etymologie slovesa *hrát* však není jednoznačná a může sahát až ke starým rituálním obřadům, stejně jako se k nim pravděpodobně váže sloveso *pěti*, od něhož jsou odvozena další slova,

¹⁹ Toto spojení lze použít i v jiných kontextech, např. *hrát božsky* jako sportovec apod. tyto kontexty však nezahrnujeme do našeho rozboru.

zpívat a píseň. Právě souvislosti s **plynutím** a **rituálními obřady** se objevují i v materiálu písňových textů.

Ve výčtech slovníkových definicí lze pozorovat, jak jednotlivé výrazy umožňují polysémii a které konotace jsou pro tento proces zásadní. Označuje-li *píseň* také báseň jako takovou, je to umožněno konotacemi *lyrický, podobná strofická forma, hudebnost (eufonie)*. Pojmenování *nota* se vztahuje primárně na grafické značky tónů, ale může znamenat také „nápěv“ či „melodii“, a to díky korespondenci mezi písemným zaznamenáním melodie a jejím zvukovým provedením. Méně jasná je však motivace pro jeden z druhotných významů slova *tón*: „zabarvení řeči“, „odstín“ nebo „společenské chování“. Spojujícím rysem by mohla být *schopnost rozlišovat* jak tóny, tak barevné odstíny, způsob řeči či chování. Nejširší možnosti pro polysémii nabízí lexémy *hlas* a *hrát* (u *hlasu* např. význam „hlasovací právo“, u *hrát* např. význam „provozovat jako sport“).

Části týkající se slovo tvorby (viz tabulky 1 – 8) ilustrují schopnost lexémů vstupovat do slovo tvorných vztahů. Výrazně se odlišují opět lexémy *hlas* a *hrát*, které díky rozvinuté polysémii umožňují tvorbu slov i pro jiné sémantické oblasti (např. deriváty *hlasovat, rozhlas; hračka, hřiště*).

To, jak je hudba konceptualizována, se nejvíce ukazuje na materiálu z frazeologie. Z celé škály různých konceptualizací se nejvýrazněji uplatňují čtyři následující. Za prvé se jedná o **vyjádření přirovnávající život k hudbě**, např. *čí chleba jíš, toho píseň zpívej* (aspekt závislosti, nutnosti chovat se podle někoho) nebo *každý nějakou píseň hude* (přirovnání písně k osudu). Druhou početnou oblast tvoří **vyjádření, která vznikla na základě zkušenosti se světem kolem nás** (prostor, konkrétní předměty), např. *prodej/zahod' písničku a kup noty* (hudba jako předmět), *hluboký/nízký tón* (princip orientační metafory). Frazémy z třetí oblasti konceptualizací vyjadřují nějakým způsobem **pozitivní charakter hudby**. Jedná se např. o spojení *muzika pěl zdraví; je tam veselo jako u muziky*. Jako poslední zmíníme frazém *božská hudba*, který se objevuje v několika variacích a chápe hudbu jako něco výjimečně krásného až posvátného – zdůrazňuje její **výjimečné vlastnosti**.

Přestože slovníkový materiál vykazuje mnohem širší spektrum konceptualizací, tyto čtyři jmenované chceme vyzdvihnout, protože jsou ve velké míře zastoupeny i v materiálu písňových textů, jež jsou předmětem následující kapitoly.

5 Konceptualizace hudby v písňových textech Jiřího Suchého

V této kapitole přistoupíme k rekonstrukci jazykového obrazu hudby v písňových textech Jiřího Suchého.²⁰ Jednotlivé podkapitoly nebudou již členěny podle lexémů, jak tomu bylo v předchozí kapitole, ale budou řazeny podle významových skupin, resp. způsobů konceptualizace.

První dvě podkapitoly se soustředí na pojmové oblasti ŽIVOT a HUDBA. Po nich následují podkapitoly 5.3 a 5.4, které reflektují výjimečné a pozitivní vlastnosti hudby. Podkapitoly 5.5 a 5.6 představují hudbu jako projev pocitů a projev jazykový, tedy sdělení. Dvě následující podkapitoly (5.7 a 5.8) zpracovávají konceptualizace, které jsou založené na zkušenosti člověka s prostorem a předměty.

Na závěr jsou připojeny ještě odstavce pojednávající o paralelních konceptualizacích řeči a hudby a celá kapitola je zakončena výkladem o konotačních profilech slova *blues*.

Všechny citované ukázky textů jsou shodné se zápisem v Encyklopedii Jiřího Suchého, výjimku tvoří podtrhávání, které dodáváme pro lepší porozumění. Čísla v závorkách umístěná za ukázkami odkazují na příslušné místo v Encyklopedii, odkud jsou převzaty. Římská čísllice značí svazek (viz seznam zkratk), arabská čísllice stranu, popř. strany.

5.1 ŽIVOT JE HUDBA

Tato část představí konceptualizace, jejichž cílová oblast je ŽIVOT a zdrojová oblast je HUDBA. Z názvu podkapitoly je patrné, že stejnou metaforu obsahuje také studie E. Górské. Avšak konkrétní vyjádření této metafory v písňových textech obrací pozornost buď na život obecně (nikoli na nějaký jeho aspekt), nebo na životní osud. Tyto polohy metafory ŽIVOT JE HUDBA se v materiálu Górské nenachází. Stejně tak u ní nenajdeme modifikace konvenčních metafor života, které jsou rovněž zahrnuty v této části práce.

5.1.1 Vyjádření týkající se metafory ŽIVOT JE HUDBA

V prvních dvou ukázkách **se přirovnává život k jazzu a člověk k synkopám**. Tím vzniká mezi oběma přirovnáními vztah komplementarity: v prvním případě se jedná o nadřazené významové oblasti, které zahrnují i pojmy člověk a synkopy. Toto významové doplnění podporuje také použití stejného slovesa, které právě zvýrazňuje a ozvláštňuje vztah mezi zdrojovou a cílovou oblastí, a to proměnu²¹:

²⁰ Jedná se pouze o jeho autorské texty, nikoli překlady z jiných jazyků.

²¹ Zde ovšem vyvstává otázka, zda je možné považovat *proměnu* za specifický typ metafory. Tento problém pro jeho komplikovanost ponecháváme stranou a přidržíme se metaforického výkladu, neboť se ze sémantického hlediska nejedná o reálnou proměnu. Proměněný subjekt přijímá pouze některé z charakteristických rysů výsledného stavu.

„Notoricky známo je / Že život není bál / Někdy se zdá že je to / Bezohlednej pes / Pak ale usměje se a / Promění se v džez“ (III 313)

„Já nežli na plac vlezu / Dám růži do klopý / A pak se v rytmu džezu / proměním v synkopy“ (V 215)

5.1.2 Modifikace konvenčních metafor života

Již ve druhé kapitole jsme se setkali s teorií modifikace konvenčních metafor. I v písňových textech Jiřího Suchého se tyto modifikace objevují. Pro tuto práci jsou však přínosné jen některé z nich, a to ty, jejichž cílovou oblastí je ŽIVOT a zdrojovou oblastí HUDBA. Ze všech čtyř způsobů modifikace se v našem materiálu projevuje pouze extenze.

První konvenční metaforu, ŽIVOT JE DIVADLO, známe z vyjádření typu *nedělej mi tady divadlo* (SČFI 3) nebo *spadla za tím opona* (SČFI 4), ale také z citátů, např. „Život je jako divadlo, jak herci na jevišti. Po každém herci života zas přijde herec příští.“ (Karel Hašler). U Suchého je zdrojová oblast DIVADLO specifikována na **hudebně-dramatické žánry**, v prvním případě se jedná o operetu, v druhém o muzikál:

„Dovedu se i ovládat / Ale když někam přijdu / Musím zpívat vstupní árii [...] // To už není život / To je opereta“ (V 145)

„Život je muzikál / Člověk jde na scénu / Aby si odpykal / Tu svoji roli“ (V 252)

Je zjevné, že autor vycházel z konvenčního chápání života jako divadla, ale zaměřil se konkrétní žánry, jejichž hlavní (konstitutivní) složkou je hudba. V kontextu ostatních textů Jiřího Suchého a se zřetelem k jejich rozboru není náhoda, že Suchý vybral žánry hudebně-dramatické. Další příklad modifikace aktualizuje metaforu ŽIVOT JE TANEC, kterou dokládají vyjádření typu *není mu zrovna do tance* (SČFI 4), *s každým smrt tancovat bude* (Bitt) nebo verše z písně *Mám jízvu na rtu*: „a když mi občas tečou slzy, hned je polykám a tančím jen tak rychle, jak hraje muzika“.

„Tančím jak dovedu / Jenom tak ze zvyku / Ať hrajou koledu / Tango či sambu / Život je kapela / Miluju muziku / Tak bych mu nechtěla / Udělat hanbu“ (V 251)

Z výše uvedených frazémů je patrné, že ten, kdo „tančí“, je člověk. V tom se s frazémy shoduje i text písně. V něm je však navíc řečeno, že tento tanec doprovází kapela, která má představovat život. Bez ohledu na hudební styl se člověk podřizuje tomu, co život nabízí. Tím je již naznačeno téma následující kapitoly, totiž údělu a osudu člověka.²²

²² Tyto modifikace konvenčních metafor jsme interpretovali jako typ extenze. Ne vždy je však možné přesně rozlišit, o který typ modifikace se jedná (vyjma problematizace). Proto lze výše uvedené případy chápat i jako kompozici, v níž se propojují konvenční metafory ŽIVOT JE DIVADLO a ŽIVOT JE TANEC s pojmovou metaforou ŽIVOT JE HUDBA

5.1.3 ŽIVOTNÍ ÚDĚL JE HUDBA

Životní úděl (osud) a život spolu velice úzce souvisí, ale nelze je od sebe striktně oddělit. Zatímco v předchozí části je tematizován život bez dalšího upřesnění, v případě osudu bývá poukazováno na jeho nevyhnutelnost.

„Promiňte že jsem se / Pustil do zpívání / To je totiž moje / Prokletí [...] // Dovedu se i ovládat / Ale když někam přijdu / Musím zpívat vstupní árii“ (V 145)

Prokletí samo o sobě představuje zlý životní osud a zde je k jeho vyjádření použit motiv zpěvu. Také v písni *Funebrsong* se toto pojetí objevuje: osud, který musíme prožít, lze přirovnat ke zpěvu, který musíme zazpívat.

„Na měsíci sedí můra / Proto máme málo světla / Z nebe padá partitura / Kterou boží ruka smetla // Seberme ty noty hbitě / Zapějme ty zpěvy zbožné / Dřív než umřem na oubytě / Dřív než smrt nás kosou počne // Do očí se slzy derou / Zpívejme tu píseň noční / s citem jako málokterou / Než nám zhasnou důlky oční // Zastavme svý bludný kroky / než nám zhasne světlo věčné / naučme se všechny sloky / Této písni nekonečné“ (I 243)

Poslední verš naznačuje také souvislost s cyklickým pojetím života a pojmovou metaforou ŽIVOT JE CYKLUS.²³ Cykličnost se zde však nevztahuje na roční nebo denní doby, nýbrž odkazuje na stále se opakující lidské osudy. Tyto osudy jsou chápány jako píseň s nekonečným počtem slok neboli jako nekonečná píseň.

S tím vším, co jako lidé máme v životě udělat a prožít, se pojí také tendence vyzdvihovat **významné skutky člověka vykonané (těsně) před smrtí**. Ve frazeologii se tento čin označuje jako „labutí píseň“ (ČSFI 2).²⁴ Ve dvou zkoumaných písních je na tento motiv nepřímo odkazováno. V prvním případě lze za poslední skutek před smrtí považovat zpívání před skokem do řeky a v druhém textu je poslední činností zemřelého hraní na housle:

„Snad jednou aspoň ve snu / Skočím do Mississippi / A dřív než ke dnu klesnu / Si zazpívám“ (III 16)

„Umřel starý / Mládenec / [...] / Šmytec v ruce / Smutek v líci / Starý housle pod bradou // Kabinetem / Tiše zněla / Jeho píseň / Poslední / [...] Do dneška tam / Někde pluje / Píseň plná / Naděje / A kdo si ji / Pamatuje / Ať ji s námi / Zapěje“ (V 184 – 185)

²³ Srov. vyjádření *jaro života, podzim života* a práci I. Vaňkové *Žít a cítit: české konceptuální paralely*.

²⁴ Stejně je pojmenován jeden ze Suchého textů: *Labutí píseň*. Netematizuje se zde však vykonání nějakého velkého činu před smrtí, nýbrž je odkazováno k původnímu významu této kolokace a míní se tím píseň, kterou zpívá labuť.

5.2 Hudba je součástí života

V této kapitole jsou zahrnuta všechna vyjádření, která se sice svým významem vážou k pojmové oblasti ŽIVOT, ale ne vždy mají podobu pojmové metafory, jak ji známe z pojetí Lakoffa a Johnsona. Zároveň v nich není život pojímán celostně jako v kapitole 5.1, nýbrž se jedná vždy o určitý výsek nebo element života, např. pohřeb, bytost apod. Oproti předchozí kapitole se patrný ještě jeden rozdíl, a sice že HUDBA se stává oblastí cílovou a ŽIVOT oblastí zdrojovou.

5.2.1 RYTMUS JE ŽIVOTNÍ PRINCIP

Centrální pojmem této pasáže je **rytmus**. Důležitou pozici rytmu potvrzuje fakt, že mu jsou věnovány dvě celé písně *Mně rytmus vnikl do žil* a *Nemá náš rytmus* (viz příloha 1). V nich autor dává do souvislosti rytmus hudební a rytmus světa nebo života. Mimo písně uvedené v přílohách je rytmus hojně tematizován také v následujících verších:

„V rytmu trávím večery / A v rytmu chodím spát / A v rytmu sebedůvěry / Se učím ragtime hrát / V rytmu synkop rozplynou / Se trable jako dým“ (III 313)

V textech se objevují i situace absence hudby nebo rytmu. Ty jsou vnímány negativně a mohou mít pro život člověka nežádoucí důsledky. Hudba, a především rytmus mají tedy zásadní dopad na kvalitu života. Nejlépe to demonstruje již zmíněná píseň *Nemá náš rytmus*.

Do této skupiny vyjádření lze zahrnout ještě i další, v nichž se rytmus a hudba dají přirovnat **k silně zakotvenému zvyku** asi podle frazému *zvyk je železná košile*.

„Komu vnikl rytmus do žil / Ten si s námi zpívat musí“ (III 219)

„Když slyší muziku / Nemají ve zvyku / Zůstat stát“ (II 77)

„Zkrátka já mám ve zvyku / Jak zaslechnu muziku / Tančit velmi soustředěně / Tango“ (I 215)

5.2.2 Hudba provází život

V předchozích odstavcích se citované příklady již vícekrát dotkly **motivů smrti nebo pohřbu** (viz kapitola 5.1.3). Tyto motivy se v Suchého písních často objevují a metonymicky se pojí právě s hudebními motivy. Smrt a pohřeb jsou nepochybně závažné okamžiky lidského života, při kterých hudba tradičně zaujímá určité místo. Není tedy překvapivé, že výrazy smrt nebo pohřeb konotují výrazy spojené s hudbou. Při pohřbu se již tradičně hraje jistý okruh skladeb (např. smuteční pochody):

„Na tahací harmoniku / Anděl smrti hraje marše“ (I 244)

Zpěv může mít i charakter modlitby *za* zemřelého. Tento rys umocňuje také použití slova *rekviem*, jež obsahuje prvek modlitby již ve svém významu („zádušní mše“).

„Zpívám stále z plných plic / Rekviem za přetrženou nitku“ (III 44)

Dalším charakteristickým znakem pohřebních obřadů jsou zvonící **zvony** (srov. zvon umíráček), které také mohou v případě úmrtí sloužit jako sdělovací médium. V písni *Sedmdesát hrobaříků*, ve které se zpívá o smrti krtek, lze tyto funkce zvonům přičíst:

„Krtek leží na paloučku / Tiše znějí ptačí hlásky [...] // Hrobaříci brouci prostí / Ani slzu neuroní / A je shoda okolností / To že zrovna zvony zvoní // A já tady zpívám tiše / Smutný tón smutný písň / Aby krtek věřil spíše / Že to pro něj zvoní zvony“ (IV 144)

Jeden z nejslavnějších textů Jiřího Suchého, *Blues na cestu poslední*, vyzdvihuje postavení a důležitost hudby na **pohřbech**. Požadavek, aby na pohřbu někdo hrál či zpíval, je v poslední sloce doveden ad absurdum.

„Jen kopyta koní / Hrany tobě zvoní [...] / Je to smutnej funus / Chybí ti tu muzika // [...] // Černej nebožtíku / Když nemáš na muziku [...] / Zazpívej si sám / Blues na cestu poslední“ (I 93 – 94)

Hudba netvoří konotační centra jen k výrazům smrt a pohřeb, ale i ke slovu **svatba**, kterou můžeme taktéž považovat za předělovou událost v lidském životě a kterou opět doprovází hudba. Je-li pro pohřby typický smuteční pochod, na svatbách se tradičně hraje pochod svatební.

„Družiček bělostný šik / Varhany závoj a vzlyk [...] // *Mendelssohn* zvony a strach [...] hudba a carara bum“ (IV 210)

Z důležitých životních okamžiků už zbývá snad jen **narození člověka**. K této počínající životní fázi se ve zkoumaných textech nachází pouze několik veršů poukazujících na spojitost člověka a hudby už od narození:

„Princ sotva spatřil svět / Hudbu rád měl hned / Vždyť otec král byl muzikant / A matka jak by smet / Když se tak na svět díval / Z kolébky tak si zpíval“ (I 226)

Množství úryvků, které reflektují smrt anebo pohřeb, je ve srovnání s ostatními klíčovými událostmi života nepoměrně velké. Odpověď na otázku, proč tomu tak je, by mohla poskytnout kapitola 5.5 (hudba je projev pocitů) a kapitola 5.4 (hudba má pozitivní účinky). Hudba může bolest ze ztráty blízkého člověka dobře vyjádřit, ba dokonce zmírnit. Podrobněji o tom viz uvedené kapitoly.²⁵

²⁵ Důležité postavení hudby v situaci, kdy je člověk konfrontován se smrtí, dokazují nejen konceptualizace hudby v kapitolách 5.4 a 5.5. Prokazatelně pozitivní (terapeutickou) roli sehrává hudba i na poli muzikoterapeutickém (Gerlichová 2014, s. 84–88).

5.2.3 HUDBA JE (ŽIVÁ) BYTOST

V některých verších hudba přijímá vlastnosti lidí. Jedná se o nejvíce nápadné vlastnosti, které člověka odlišují od ostatních živých bytostí, tj. řeč a nadřazenost (moc).

„*O tom právě naše píseň vypráví*“ (řeč, mluva) (I 65)

„*Vánek došeptává / To co hudba napoví*“ (III 71)

„*Zazpívám vám tady co mi píseň velí*“ (nadřazenost) (III 11)

„*A ta hudba všemohoucí / Ať se tady rozezní*“ (moc, síla) (IV 267)

Těchto vyjádření není mnoho, ale dokazují, že hudba není jen jakási vzdálená entita, jež ovlivňuje životy lidí (životní osud nebo princip). Personifikací hudba ztrácí na abstraktnosti a stává se konkrétním jevem (bytostí), pro člověka přístupnějším.

5.3 Hudba má výjimečné vlastnosti

Zatímco předchozí dvě podkapitoly operovaly s pojmovou oblastí ŽIVOT, následující části ukážou jiné metaforické konceptualizace. V přirozeném obrazu hudby bylo již naznačeno, že hudba vykazuje nadobyčejné vlastnosti. Tyto vlastnosti jsou patrné i u Suchého. Vyjádření spadající do této kategorie jsme rozdělili do čtyř oblastí: **rys přetrvávání, stálá dostupnost hudby, posvátnost a síla**.

Následující příklady vyzdvihují zejména aspekt **přetrvávání**. Tato vlastnost se projevuje především ve spojitosti s lidskou pamětí.

„*Známa melodie / Dál mi v duši zní*“ (III 71)

„*Nikdy se můj písni nezbaví / Ten komu ji zazpívám*“ (V 178)

„*Limehouse blues / Nedá se však zapomenout*“ (II 276)

Druhá vlastnost hudby spočívá v tom, že je **stále dostupná**. Jednoduše řečeno provozovat hudbu (především zpívat) může kdokoli, kdykoli a kdekoli. Níže citované ukázky ilustrují, jak se tato vlastnost hudby projevuje konkrétně. V prvních dvou si můžeme povšimnout, jaké netypické osoby vybral Suchý, aby ukázal, že hudbě se může věnovat každý, nikoli jen několik talentovaných osobností.

„*Když pohřební zřízenec / Váže pentli na věnec / Když se nikdo nedívá / Potichu si zazpívá*“ (IV 39)

„*A boxer který v ringu je / Synkopy v duchu počítá si*“ (II 280)

„*Všude zpívám tu první sloku / Písni kterou znáš*“ (II 55)

„*Z nebe kane voda jako / Z vodovodu / [...] / Na noty a tóny a / Na kapelu / [...] / Ale my hrajem dál*“ (tj. za všech okolností) (I 27)

Ve dvou písničkách se stálá dostupnost hudby ocitá až na hranici reálných možností. V písni *Pět strun* (viz příloha 2) se může v „muzicírování“ pokračovat dál, přestože chybí všechny struny na kytarě. Pokud se nám nedostává už ani slov ke zpívání, i tak se lze pokračovat a zpívat například slabiky:

*„Nač si lámat hlavu / Kam že se poděla / Slova která z naší písničky / Náhle zmizela // Vždyť / Zpívati se dá na každý pád / Jo / Jen aby se nepřestalo hrát // A proto [...] / Když nám chybí slova / Tak tu máme slabiky“*²⁶ (III 117)

Intenzifikovanou podobu dosud probraných vlastností hudby představují dvě ukázky, v nichž další použité lexémy patří do náboženského kontextu a posouvají hudbu na úroveň **posvátna**.

„hudba je katedrála“ (II 132)

„hudba byla katedrála, kapelník byl kněz, to bejvaly kdysi obřady“ (V 7)

Poslední nadobyčejnou vlastností hudby je její **zvláštní moc nebo síla**. Hudba není pojímána jako jev statický (pasivní), nýbrž jako jev pohybující se (viz kapitola 5.8), který je zároveň schopen nějaké aktivity.

„A ta hudba všemohoucí / Ať se tady rozezní“ (IV 267)

„Ta naše píseň burcuje a paže tuží / Tomu na koho náhle padla tíha doby“ (IV 38)

„Písničky jsou mocný / Žal před nimi zdrhá / A proto zpívej / O tom, že jsi rád“ (V 214)

„A nad náměstím náhle táhle / Zněla do ticha / Hudba která smetla včera / Hradby Jericha“ (II 57)

S odkazem na další kapitolu chceme zdůraznit, že tato vlastnost hudby (moc nebo síla) není myšlena negativně.

5.4 Hudba má pozitivní účinky

Texty písničky Jiřího Suchého ve velkém množství tematizují vnitřní pocity, nálady a obecně duševní stavy, které jsou dávány do souvislosti s výpověďmi o pozitivních účincích hudby. Tyto verše nelze považovat za metaforická vyjádření, zato početně tvoří zřejmě nejrozsáhlejší skupinu ze všech. Z následujících veršů jednoznačně vyplývá, že hudba je tím prostředkem, díky kterému se daná situace, nálada zlepší.

„Jen když píseň ozve se / Zmizí tma i mráz / Vytratí se deprese / A jsme samej špás“ (I 160)

²⁶ Verš „Zpívati se dá na každý pád“ lze interpretovat dvěma způsoby, oba ale vyjadřují, že zpívat se dá za všech okolností. Slova můžeme chápat jednak ve významu lexikalizovaném, tj. *každopádně, určitě*, a jednak lze připustit i doslovné chápání v souvislosti s gramatickou kategorií pádu, která je nápadná obměňujícími se koncovkami, tedy i jakýmsi obměňováním slabik.

„Když nám chybí nálada / Ta píseň nám ji ráda dá / Ta píseň nám ji nadělí / A zas budeme veselí“ (II 329)

„Marimba fujara ba i saxofon / Když vydají tón / Já stejně jako on / Jakmile zaslechnu hudbu hrát / Naráz jsem na světě rád“ (II 77)

Ve dvou písničkách jsou pozitivní účinky hudby pojaty jako „dobrá rada“. Hudba je vnímána jako věc natolik prospěšná, že ji můžeme každému doporučit:

„A proto dobrou radu vám teď dám / Když zármutek se někdy vloudí k vám / Tu popadněte kytaru / basu bango fujaru / Nebo ukulele a začněte hrát / Jak já / A za chvíličku budete se smát“ (V 128)

„Chci teď radu dáti ti / Čekání si krátiti / Písničkou dokáže každý z vás“ (I 160)

Zvláštní jsou i případy, ve kterých má hudba působit jako **omlazující a život prodluzující látka**:

„Zní tu jazz / A kdo honky tonk rád / Ten se dnes / Bude cítiti mlád / A nepůjde spát“ (III 225)

„Budu si zpívat / Protože ten kdo zpívá / Jak už to bývá / Žije déle a rád“ (I 119)

Pozitivní konotace spojené s hudbou se objevují i v následujících ukázkách, ale další použitá slovní zásoba odkazuje k sémantické oblasti zdraví a nemoci. Účinky hudby zde mají **ozdravný charakter**.²⁷

„Vezmu ukulele a začnu si hrát / [...] A když dozpívám už mě náhle / Srdce nebolí / [...] / Když člověka potká smůla / Nebo když má vztek / Pomůže mi okamžitě / Osvědčený lék // Vezmu ukulele a začnu si hrát...“ (V 128)

„Píseň rány hojí / Srdce rozechvívá / Chybuje ten kdo ji / Celou nedozpívá“ (II 142)

Pozitivnost hudby v Suchého textech je zobrazována i v obrácené perspektivě, tj. pomocí negace záporných vlastností. Tuto perspektivu dobře ilustruje píseň *Kdyby tisíc klarinetů* (viz příloha 3), při jejíž četbě je jasné patrné, že hudba nedokáže uškodit. Negativně je však vnímána absence hudby, která je zmíněna již v kapitole o rytmu (viz kapitola 5.2.1). Tento nežádoucí stav dobře ilustrují i další ukázky:

„je to smutnej funus / Chybí ti tu muzika“ (I 93)

„A kdo je [= písně o lásce] nezpívá / Ten ať jde do háje / Ten mračí se a chodí sám / A místo lásky bez nadsázky / Zná jen klam“ (II 70)

²⁷ Pro zajímavost můžeme zmínit, že stejné typy konceptualizací, jaké nalézáme na materiálu písni Jiřího Suchého, se uplatňují i v písničkách jiných autorů. Hudba jako pozitivní jev s léčivými účinky se projevuje např. v písni Jaroslava Moravce *Doktor Swing*.

5.5 Hudba je projev pocitů

Metonymicky se s oblastí hudby pojí také vyjádření různých životních pocitů a prožitků. Hudba je projevem veselých stavů a nálad, vyjadřuje **radost**, ale ještě více hudba provází pocity **smutku**. Jestli se daná situace zlepší, či nikoli, je v tomto případě vedlejší (ačkoli jinde tato skutečnost nabývá významu, viz kapitola 5.4).

Pozitivní pocity vyjádřil Suchý například v těchto verších:

„Vesele se píseň nese / Je nám do zpěvu a tance / Radujme se veselme se / Při té písni pro bratrance“ (III 271)

„Ať žije hudba / Ať žije smích“ (I 43)

„Budu si zpívat / Budu se ba i smát“ (I 119)

Negativní pocity jsou v některých situacích dokonce důvodem, aby se začalo zpívat:

„Jsem za mřížemi / A smutno je mi / Zpívám tu v temném vězení“ (II 105)

„Slzička se mi tam vloudila / [...] / A já proto zpívám si tu / Píseň krásnou plnou citu“ (II 331)

„A kdo má nějaký problémy / Račte si s námi zazpívat / Šabadabada do re mi“ (V 15)

Zpívání zde funguje jako vyjádření vnitřních pocitů člověka, toho, co **člověk prožívá**. To souvisí s konceptualizací života jako prožitku a projevu živosti (viz Vaňková 2014). Živý je ten, kdo vykazuje nějaké specifické projevy života, např. dýchá, tluč mu srdce, má určitou barvu kůže apod. Na základě předchozích veršů (i veršů z jiných kapitol) bychom k tomu mohli dodat, že kdo zpívá (popř. hraje na nástroj), je živý.²⁸ Tuto tezi dokládají i další úryvky:

„Hudba veselá bude znít / Budeme zpívat / Hrát a zívát / Zkrátka my si budem / Žít“ (II 11)

„Na vrata přibili můj stín / A z dálky se chodili na něj dívat / I zdálo se jim tajemné / Že stín tam visí beze mne / A že mě slyší stále zpívat“ (III 116)

5.6 Hudba je sdělení

Předchozí pasáž měla ilustrovat, že hudba může sloužit jako *projev* něčeho, v našem případě projev pocitů. V této kapitole je hudba představena jako *sdělení* samo. Avšak nalezená vyjádření odpovídají spíše **pojmové metonymii**. Cílová oblast HUDBA je v největší míře zastoupena slovy *píseň* nebo *zpívat*. Oba lexémy ve svém významu zahrnují určitou výpovědní hodnotu, jazykově realizovanou (na rozdíl od instrumentálních skladeb), a implikují **sdělnost**.

²⁸ Připomeňme v této souvislosti píseň Jaromíra Nohavici *Dokud se zpívá, ještě se neumřelo*.

Sloveso *zpívat* v této subkategorii nabývá funkce **verba dicendi**, a to především jako slovesa vyjadřujícího mluvní činnost jednak bez ohledu na její obsah (např. *mluvit*, *vyprávět*) a jednak s ohledem na obsah sdělení (např. *mluvit o knize*, *vyprávět příběh*) (Daneš 1999, s. 105). Tato funkce se uplatňuje hned v první ukázce, kde by se obvykle použilo spojení „mluvit ze spaní“, ale sloveso *mluvit* je nahrazeno slovesem *zpívat*. Ve dvou následujících vyjádřeních se *zpívat* rovněž objevuje ve spojení, kde bychom očekávali nějaké typičtější verbum dicendi.

„*Nikdo jim nebrání / [...] / Zpívat si ze spaní*“ (V 31)

„*Písnička vyzvání / Úžasnou novinu / Zpíváme pozvání / Na slavnou hostinu*“ (V 232)

„*Andělů sbory / A koledníků průvod / Zpívají své přání / Ať láska bez ustání / Je všeobecně k mání*“ (V 102)

Obsah sdělení, který je zpíván, může být různého druhu. Výše jsme se setkali s přáním a pozváním ve zpívané formě. Avšak píseň, přestože směřuje spíše k lyričnosti, reprezentuje i epické útvary, zvláště pak vyprávění.

„*O tom právě naše píseň vypráví*“ (I 65)

„*Tenhle příběh prostý / Zpívám snad už po stý / Se svou kytarou*“ (II 250)

„*Snad do dneška zbojník se ukrývá [...] / O tom už píseň má nezpívá*“ (II 270)

„*O čem že to dílo bylo / Sdělit se podařilo / V následujícím / Vysvětlujícím / Upřesňujícím / A zdůvodňujícím / Refrénu*“ (IV 235)

Text písně se může stát také médiem, ve kterém zpívající subjekt sděluje svoje názory („*Zpíváme písničku o míru / Kašlajíce na válku*“ V 178), pocity (viz kapitola 5.5) anebo vyznává lásku:

„*Dnes kdekdo zpívá / A kdekdo hrá / Písně ve kterých ti říká / Bud' jen má / Tebe miluje / Lásku skloňuje [...] // Tolikrát mám tě rád / Ti zpívá / Až ty tomu jednou uvěříš*“ (II 69)

„*Zpívejme proto znova / Nejsladší lásky slova / [...] / Znějící jako horký džez*“ (III 154)

Verba dicendi stejně jako sloveso *zpívat* umožňuje vyjádřit **adresáta** výpovědi. V některých případech lze mluvit i o věnování (srov. názvy písní *Blues pro tebe*; *Blues pro něj*). Tímto se také potvrzuje pozice slovesa *zpívat* v kategorii sloves dicendi.

„*Mně ba i záviděj vzácný hlas / A tak vám zazpívám*“ (V 74)

„*Želví blues / Já zpívám pro vás pane*“ (V 246)

Dvě závěrečné ukázky nejsou jen „pouhým“ sdělením, nýbrž je v nich zvýrazněno to, že ten, kdo je zpívá, může zpíváním dospět k nějaké **vnitřní očistě, úlevě**. Tento fenomén na rovině řeči a mluvení komentuje I. Vaňková: „Často mívá rozhovor terapeutickou funkci [...] člověk se potřebuje jakoby zbavit toho, co se v něm/v jeho nitru nahromadilo.“ (Vaňková

2007, s. 173) Tím, že píseň v sobě zahrnuje sdělnost a komunikaci, může mít i terapeutický účinek. Tato paralela mezi slovesem *zpívat* a verby dicendi se projevuje také v derivátech *vy-zpívat*, *vy-povídat se* apod.

„Jednou se vyzpívám / Ze svýho stesku / A potom řeknu nesměle // Ó myši díky vám / Obracím desku / Začínám zpívat vesele“ (II 105)

„Měsíčku zacpi si uši / Chci zpívat co vyhnalo mě ven“ (II 56)

Tyto verše zároveň dokládají pojetí hudby, která jsme představili již v kapitolách o pozitivních účincích hudby (viz kapitola 5.4) a o hudbě jako projevu pocitů (viz kapitola 5.5).

5.7 HUDBA JE PŘEDMĚT NEBO PROSTOR

V této a následující kapitole budou představeny konceptualizace, které mají základ ve zkušenosti se světem kolem nás – s předměty, prostorem, přírodními útvary (např. řeka) apod. Jedná se o tzv. ontologické metafory. Metafory HUDBA JE PŘEDMĚT a HUDBA JE PROSTOR byly velmi výrazné již v jazykovém obrazu hudby na slovníkovém materiálu a v případě písňových textů tomu není jinak.

5.7.1 HUDBA JE PŘEDMĚT

S pojetím hudby, resp. písně jako předmětu souvisí i další kategorie, a to **počitatelnost** potenciálních objektů (písní, melodií), protože konkrétní předměty lze jednoduše spočítat.

„Ukládám si do paměti / Do té truhly malovaný / Všechny písně které letí / Jako ptáci kolem nás / Znáám tisíce melodií“ (V 58)

„Tahleta píseň patří do šuplíku / Dobře ji zamknout a klíč zahodit“ (II 301)

„Na mysli klesat / Věc je pošetilá / Dokud je v kufří / Písní zásoba“ (V 214)

Hudba je obecně řazena mezi umění, která různými způsoby akcentují funkci estetickou. Krása a líbivost hudby je popisována v písni, která k estetickým kategoriím odkazuje už svým názvem, *Ornament*. V ní je píseň specifikována na **předmět ozdobný**.

„Tato píseň je jen ornamentem / Šperkem připjatým ke hrudi obřadu / Šperkem zlatým jako kůže uzenáče / Šperkem něžným jako dítě které pláče / Šperkem lesklým jako jiskra nápadu // Nic víc než ornament / Který má přidat lesku“ (III 209)

Již víme, že hudba je v přirozeném obrazu světa konceptualizována také jako **předmět obchodu**. Příznačné je, že tento předmět obchodu (předvedení na jevišti apod.) bývá často ohodnocen spíše méně než více.

„Za grešli mizernou / Vám budu hrát“ (I 90)

„Zpíváme na rohu / Za sedum šetřáků / Za kilo tvarohu / Za buchtu bez máku“ (V 30)

„Gondoliér ti tam za cenu slušnou / Zazpívá písničku letní a vzdušnou“ (V 220)

„*Pak tu píseň co je toho příčinou / Tu nevyhandlovala bys už za jinou*“ (II 69)

Tím, že se hudba „dá prodávat“, vzniká možnost ji také **darovat**, jak ukazuje následující úryvek.

„*Naše píseň k nebi letí / [...] / Je to dárek hrdel dětí*“ (II 49)

5.7.2 HUDBA JE PROSTOR

S konceptualizací hudby jako předmětu úzce souvisí i chápání této skutečnosti jako určitého **prostoru**. Zde by se dalo mluvit o metafoře PÍSEŇ JE NÁDOBA, zvláště v případě, pokud budeme spojky *v/ve* a *z/ze* považovat za signály pro metafory nádob (srov. LakJoh, s. 39). Obsah nádob může být různý, jak je ostatně vidět v následujících verších, ale podstatná je ona **ohraňičenost „písňového prostoru“**.

„*A já proto zpívám si tu / Píseň krásnou plnou citu*“ (II 331)

„*Co je lepší nežli vody krůpěje / O tom všem se u další sloce zapěje*“ (I 66)

„*Nač si lámat hlavu / Kam že se poděla / Slova která z naší písni / Náhle zmizela*“ (III 117)

Čas jako specifický prostor, ve kterém se píseň odehrává, je naznačen v následujícím příkladu pomocí předložky *během*.

„*A tak během / První sloky / Vlastně nic / Se nestalo*“ (I 65)

5.8 HUDBA JE PLYNNÉ NEBO KAPALNÉ PROSTŘEDÍ NEBO NĚCO V TOMTO PROSTŘEDÍ

Tato část práce představí hudbu jako plynné nebo kapalné prostředí či jako něco, co se v tomto prostředí pohybuje, a to pomocí tří konceptuálních metafor. Východiska pro tyto metafory tkví opět ve vizuální zkušenosti (vidíme, jak plyne řeka, jak se vznáší dým apod.).

5.8.1 HUDBA JE PLYNNÉ/KAPALNÉ PROSTŘEDÍ (VODNÍ TOK)

První metafora z tohoto oddílu se vyznačuje velkým množstvím dokladů, ačkoli využívá jen dvou sloves. Centrálním výrazem je sloveso *linout se*, jehož primární význam (téci, řinout se) motivoval jeho užití i pro oblast hudby.²⁹

V první z následujících ukázek je slovem *proud* nepochybně odkázáno na metaforu vodního toku. U ostatních nelze na kapalnou, nebo plynnou formu jednoznačně usuzovat.

„*A naslouchat / Jak hudby proud / Se line dál*“ (V 216)

„*Prostorem se linuly / Tóny z dob které minuly*“ (I 288)

²⁹ Pro přehlednost uvádíme významové definice podle PSJČ:

linouti se = 1. téci, řinout se 2. jemně, lehce se šířit 3. vysílati, vpouštět, vkládati, vštěpovati

„*Nám všem známá píseň line se z jeho úst*“ (I 11)

Dva jiné příklady zastupují speciální případ této metafory:

„*V rytmu synkop rozplynou / Se trable jako dým*“ (III 314)

„*A v melodii teskné / Se pokoj rozplyne*“ (V 42)

Slovní spojení v *rytmus synkop* a v *melodii teskné* představují nějaký prostor, v němž se odehrává „rozplynutí“. Avšak tento prostor může být interpretován také jako jakési rozpouštědlo, tj. kapalina, v které se něco rozplyne, rozpustí (viz primární význam slovesa *rozplynout se*³⁰).

5.8.2 Hudba jako něco, co se pohybuje nebo nachází v plynném či kapalném prostředí

Následující ukázky demonstrují pojmovou metaforu HUDBA LÉTÁ. Jazykové prostředky vyjadřující vznášení hudby jsou pro lepší názornost podrženy. Pohyb vznášení vykonává většinou hudba sama, pouze v posledním příkladu jej způsobuje jiný činitel (čas).

„*Naše píseň k nebi letí / Čistá jako padlý sníh*“ (II 49)

„*Tóny písně / Jako šípy / Míří výš a / Letí vzhůru*“ (III 209)

„[melodie] zavlála jako šála z hedvábí [...] // *Ať tedy chvíli žije s námi zas / Ta melodie kterou odvál čas / Ať zazní a pak tiše odletí / Do dalšího století / A dál*“ (II 329)

Další metafora, HUDBA PLUJE, také neoperuje s velkým množstvím lexikálních prostředků, ale objevuje se vícekrát a jednoznačně implikuje pohyb v kapalném prostředí.

„*Si zazpívám / O tom že řeku jednu / Po který příplul jazz / Miloval ten kdo dnes tu ke dnu / Kles*“ (III 16)

„*Hudba pluje bytem / Brácha hraje s citem*“ (III 224)

„*Do dneška tam / Někde pluje / Píseň plná / Naděje*“ (V 185)

V písni *Lod' swingu* (viz příloha 4) se swing nachází dokonce v přímém vztahu se slovem *lod'*. Swing pluje a rytmus a hudba jej coby vítr pohání vpřed.³¹

5.9 Paralelní pojmové metafory řeči a hudby

Ve třetí kapitole se nachází několik odstavců věnovaných vztahu mezi hudbou a řečí a jejich vzájemným analogiím v mimojazykové sféře (např. společné médium zvuku; teorie

³⁰ Významové definice podle SSČ:

rozplynout se = 1. nasáknutím kapalinou změnit se z tuhé látky v kapalnou 2. *expr.* dostat se do silného citového pohnutí, projevit se 3. ponenáhlu zmizet, ztratit se, rozptýlit se.

³¹ Jako jsme výše podotkli, že zde probírané konceptualizace se uplatňují i v jiných písních, uvedeme i zde pro zajímavost příklad písně, která pochází z naprosto jiného kontextu. Jedna mariánská píseň již ve svém názvu pojímá hudbu, resp. píseň jako prostředek, který se lze vznášet – *K nebesům dnes zalet' písní*.

hudebních syntaxí atd., viz kapitola 3.2). Hudba a řeč spolu nesouvisí jen v mimojazykové sféře, nýbrž vykazují paralely i v jazykovém obrazu.

Irena Vaňková se ve své knize *Nádoba plná řeči* věnuje mj. základním vlastnostem řeči a vysvětluje její různé konceptualizace (Vaňková 2007, s. 140n). Několik pojmových metafor, které tam uvádí, se dají aplikovat i na oblast hudby. Konkrétní metaforická vyjádření se samozřejmě liší, ale podstatné jsou pro nás zastřešující pojmové metafory v případě obou fenoménů. Za vyvrcholení vztahů mezi hudbou a řečí však nepovažujeme jen jejich paralely, nýbrž i případy, v nichž dochází k jakémusi splynutí obou kategorií – tedy případy, kdy se sama hudba stává sdělením (viz kapitola 5.6).

Níže uvedená tabulka přináší výčet konceptualizací řeči a hudby vždy paralelně vedle sebe i s příklady. Levý sloupec, týkající se konceptualizací řeči, je sestaven podle zmíněné kapitoly v knize *Nádoba plná řeči*, pravý sloupec obsahuje údaje vybrané z kapitoly o rozboru písňových textů. Mohlo by se zdát, že mezi pojetími řeči a pojetími hudby existuje příčinný vztah. Ale vzhledem k tomu, že oba fenomény mají mnoho společného již ve svém základu (zvuk, plynutí v čase), je patrné, že jejich konceptualizace vyrůstají ze stejné zkušenosti, a to nezávisle na sobě, nikoli jedna z druhé.

<p>ŘEČ JE BYTOST <i>zavést řeč na určité téma</i> <i>Sonety kněžně (název díla P. Eisnera)</i></p>	<p>HUDBA JE BYTOST <i>O tom právě naše píseň vypráví</i> <i>Vánek došeptává / To co hudba napoví</i></p>
<p>ŘEČ JE VODNÍ TOK <i>hovor se rozproudil</i> <i>řeč pokojně plynula</i></p>	<p>HUDBA JE VODNÍ TOK <i>A naslouchat / Jak hudby proud / Se line dál</i> <i>Hudba pluje bytem</i></p>
<p>ŘEČ JE KONKRÉTNÍ VĚC <i>mám to (slovo) na jazyku</i> <i>bereš mi to z úst</i></p>	<p>HUDBA JE PŘEDMĚT <i>Znám tisíce melodií</i> <i>Tahleta píseň patří do šuplíku</i></p>
<p>ŘEČ JE DAR <i>mít dar řeči</i></p>	<p>HUDBA JE DAR <i>Naše píseň k nebi letí / [...] / Je to dárek</i> <i>hrdel dětí</i></p>
<p>ŘEČ JE PROSTOR <i>Chrám i tvrz (název díla P. Eisnera)</i></p>	<p>HUDBA (PÍSEŇ) JE PROSTOR <i>A já proto zpívám si tu / Píseň krásnou</i> <i><u>plnou</u> citu</i></p>

Tabulka č. 9: Paralelní metaforické konceptualizace hudby a řeči

5.10 Konotační profily u slova *blues*

V kapitole 2.2 jsme nastínili tezi Pajdziňské a Tokarského o důležitosti kreativních textů při rekonstrukci jazykového obrazu světa. Bylo řečeno, že kreativní texty obsahují i slabší konotace a mohou posloužit jako doplnění silně konvencionalizovaných významů. Tato teze se potvrdila na příkladu výrazu *blues*, který je v písňových textech opakovaně tematizován. Kromě toho Jiří Suchý často využívá blues jako hudební žánr (formu).

Jak jsme se mohli přesvědčit dříve, české slovníky k významu lexému *blues* neposkytují téměř žádné informace. Zkoumání písňových textů však nabídlo široké spektrum konotačních významů, jež budou nyní postupně rozebrány.

O konotačních profilech *blues* lze souhrnně říci, že mají až nápadně často negativní charakter. V kapitole 5.4 jsme se však přesvědčili, že hudba má pozitivní účinky. Mohlo by se zdát, že s tímto pojetím jsou konotace *blues* v rozporu. Je třeba si ale uvědomit, že u slova *blues* se jedná o konotace konkrétního výrazu, zatímco kapitola 5.4 zahrnuje celou sémantickou oblast hudby. Mimoto je blues hudebním žánrem, v kterém jsou vyjadřovány právě negativní pocity, nálady, ale i špatné životní podmínky apod.

1. tmavá barva

První konotační profil má základ ve vizuální zkušenosti (schopnost vnímat barvy). Na základě etymologie označení *blues* bychom možná očekávali vysoký výskyt *modré*. *Modrá* se však vyskytuje implicitně skrze slova *moře*, *nebe*, *děšť* nebo *řeka* („*Jsem sama jak skála / Mořem obklopená*“ z *Blues samotářky*, I 104). Zastoupena je hojně barva šedá nebo obecně tmavá.

„*Smíte jen se mnou / Tou nocí temnou / Zpívat mé melancholické blues*“ (II 327)

„*Blues v šedivý kápi / Zpívej měsíci*“ (II 57)

„*A tak mám pořád tmavý byt*“ (z *Blues o slunečním svitu*, I 96)

Suchý využívá také opačného postupu: tmavé barvy evokuje nedostatkem světla, jak signalizují tituly dvou písní: *Blues touhy po světle* (I 105–106); *Blues o slunečním svitu* (I 96).

2. špatná nálada

Konotační profil *špatná nálada* se váže ke všem vyjádřením citového stavu, který právě prožívá promlouvající subjekt, ať je to smutek, splín, melancholie nebo netečnost.

„*Snad z baru vyhnalo ho smutné blues*“ (IV 91)

„*Jindy zas propadám splínu / Na okarínu / Na okarínu / Hraju si rámusy-blues*“ (IV 90)

„*Je to otrava zpívat blues o stabilitě*“ (I 97)

S negativními pocity, jež blues vyvolává, souvisí i jejich **nepříjemnost**. Ta je v intenzifikované podobě vyjádřena adjektivem *hořký*.

„*Mně do číše sektu / Jako hořká mandle padlo blues / [...] // [...] / A ty zpívej si se mnou pokud / Pochopení máš / Pro můj noční stesk*“ (II 57)

3. defekt

Třetí oddíl konotací zahrnuje situace, kdy něco není v pořádku nebo v obvyklém stavu.

„*Běda běda do lodě nám teče*“ (z *Blues potopené lodi*, I 99)

„*Blues o zmoklé slepici*“ (I 98)

„*Želví blues / Já nemám vůbec ráda / Vždyť je prokleté*“ (V 246)

Za defektní situaci lze považovat i případy, kdy hudba zní obzvlášť nelibozvučně, nebo naopak tak tiše, že téměř není slyšet.

„*To blues co mi hlavou jen / Hučí celý den*“ (V 54)

„*Hrajte mi blues / Ale to nejtišší / Ať to blues nikdo z lidí / Neslyší*“ (IV 304)

4. nejistota

Nejistota se objevuje nejčastěji v podobě nejisté chůze. Ta je pak výchozím pojmem pro další rozpracování a ozvláštnění. V písni *Bludný blues* je nejistá chůze doplněna o prvek toulání, bezcílného chování.

„*A pak bloudit budou / Ty mý tóny tmou*“ (z *Bludného blues*, I 90)

Další významové doplnění nejistého pohybu je prezentováno jako důsledek požívání alkoholu nebo nedostatku světla.

„*Ale pak se napil / Alkohol ho lapil [...] Pomalu kráčí [...] Když najednou jémine / Noha nohu / Noha nohu nemine*“ (z *Blues o stabilitě*, I 97)

„*Tma tmoucí lechtá oční zřítelnice / Už dvakrát zakopl jsem o kořen*“ (z *Blues touhy po světle*, I 106)

5. slabost a stáří

Oblasti slabost a stáří klademe vedle sebe, protože v písni, kde se tyto konotace nejvíce uplatňují (*Melancholické blues*, viz příloha 5), jsou slabost i stáří významově spjaty. Děje se tak díky konceptuální metafoře ŽIVOT JE CESTA a její extenzi. Text se zaměřuje na závěrečnou část cesty, která je provázena únavou a vyčerpaností. Stejně tak stáří je poslední fáze života, více či méně poznamenaná fyzickou slabostí, nemocí apod. Smrt čili konec života tematizuje píseň *Blues na cestu poslední* (I 93 – 94).

6. pomalé tempo

Motivace pro konotaci pomalého tempa spočívá v hudebním zpracování toho žánru, které se drží spíše volnějších temp. Pomalý pohyb je zároveň průvodní okolnost fyzické slabosti a stáří.

„*Želví blues / V pomalém rytmu hrané*“ (V 246)

„*Pomalu kráčí / Co noha nohu mine / Sotva se vláčí*“ (z *Blues o stabilitě*, I 97)

7. samota

Samotu v Suchého bluesových textech prožívají promlouvající subjekty jednak jako odloučení od jakýchkoli dalších lidí a jednak jako odloučení od lásky.

„*Co si teď jen počít mám / Když jsem tady zůstal sám [...] / Bez tebe*“ (z *Blues pro tebe*, I 102)

„*Jsem sama jako osika / Co ve větru se klátí / Však vdát se nechci / Není o co stát*“ (z *Blues samotářky*, I 104)

„*Ulicemi chodím sám* (z *Ty a to blues*, V 54)

8. zima

Již jsme se setkali s konotacemi, které mají původ ve smyslovém vnímání – zrak a sluch. Mnohá blues však vykazují ještě vnímání teploty, přesněji vnímání zimy, chladna. Chladné prostředí stojí v opozici k „teplé náruči domova“, k „teplu rodinného krbu“ a vyjadřuje určité odcizení, vzdálenost a nehostinnost.

„*Sklop ty oči sklop je sklop / Vždyť z nich čiší mráz / Vždyť jsou chladné jak ten hrob*“
(z *Ty a to blues*, V 54)

„*Zní z dálek / To tvoje starý dobrý blues / Můj šálek / Vystydlý kávy dopít zkus*“ (II 276)

Z tohoto výkladu je patrné množství různých konotací, které nebyly nalezeny při zkoumání slovníkového materiálu. Potvrdila se zde teze Pajdziňské a Tokarského, kteří zdůrazňují roli kreativních textů při rekonstrukci jazykového obrazu světa. Pro lepší přehlednost jsou konotační profily výrazu *blues* zpracovány ještě graficky v příloze 8.

5.11 Shrnutí páté kapitoly

Rekonstrukce jazykového obrazu hudby v písňových textech přinesla výsledky trojího druhu. Za prvé bylo odhaleno četné množství různých konceptualizací hudby, za druhé bylo zjištěno, že některé z těchto konceptualizací lze usouvztažnit s pojmovými metaforami řeči, a za třetí byly stanoveny konotační profily slova *blues*. Vznik některých konceptualizací je motivován mimojazykovými faktory, jako např. plynutí v čase, funkce písně apod.

Konceptualizace ŽIVOT JE HUDBA a HUDBA JE SOUČÁST ŽIVOTA ukazují, že obě pojmové oblasti ŽIVOT a HUDBA fungují jako cílové i zdrojové. V tomto ohledu odpovídají naše výsledky výzkumu E. Górské. Rozdíly lze spatřovat jednak v odlišnosti konkrétních metaforických konceptualizací a jednak v aplikaci modifikací konvenčních metafor života (ŽIVOT JE DIVADLO, ŽIVOT JE TANEC) v písňových textech. Jako příklad uvedeme začátek poslední sloky písně *Život je muzikál*: „*Život je muzikál / Člověk jde na scénu / Aby si odpykal / Tu svoji roli*“. Dílčí aspekt života, životní osud, je tematizován např. v těchto verších: „*Promiňte že jsem se / Pustil do zpívání / To je totiž moje / Prokletí*“.

Případy, kdy HUDBA funguje jako oblast cílová, jsme rozdělili do tří skupin. První skupina akcentuje důležitost rytmu a pojímá jej jako životní princip (viz píseň *Nemá nás rytmus* v příloze 2). Druhá skupina vyjádření reflektuje významné životní okamžiky, které jsou doprovázeny hudbou, jedná se především o smrt a pohřeb, popř. o svatbu či narození. Tento případ známe z písně *Blues na cestu poslední*: „*Černej nebožtíku / Když nemáš na muziku / [...] / Zazpívej si sám / Blues na cestu poslední*“. Poslední skupina vyjádření přirovnává hudbu k živé bytosti, např. „*Zazpívám vám tady co mi píseň velí*“.

Kapitoly týkající se **výjimečných vlastností hudby a pozitivních účinků** popisují různé vlastnosti hudby, které se v jazykovém obrazu projevují. Výjimečné vlastnosti (stálá dostupnost, schopnost přetrvat, zvláštní síla a posvátný ráz) mohou mít původ ve starých rituálních obřadech, v nichž hudbě, resp. zpěvu bylo připisováno zvláštní místo. V písňových textech se také nachází mnoho vyjádření reflektujících pozitivní účinky hudby. Tento fakt

podporují poznatky z oboru muzikoterapie, kde byly ozdravné účinky hudby potvrzeny. Pozitivnost hudby lze však zdůraznit i vyjádřením absence hudby – tyto případy jsou vždy vnímány negativně.

Pozitivní účinky hudby lze vysledovat také ve verších, které přednostně **vyjadřují pocity** („*Jednou se vyzpívám / Ze svýho stesku / A potom řeknu nesměle // Ó myši díky vám / Obracím desku / Začínám zpívat vesele*“). Hudba však nevyjadřuje jen negativní pocity, ale i pozitivní („*Budu si zpívat / Budu se ba i smát*“). Z toho lze usuzovat na expresivní funkci hudby, která je nastíněna již mezi funkcemi písně.

Pomocí slov *píseň* nebo *zpívat* je tvořena většina vyjádření spadajících pod metaforu **HUDBA JE SDĚLENÍ**, která není zastoupena slovníkovými daty. Právě sloveso *zpívat* nabývá v této souvislosti funkce verba dicendi, jež vyjadřuje nějakou mluvní činnost („*Nikdo jim nebrání / [...] / Zpívat si ze spaní*“). Pojetí hudby jako nějakého sdělení lze vysvětlit tzv. zpravodajskou funkcí písně, která má své počátky v kramářských písních.

Poslední část metaforických konceptualizací hudby vychází ze zkušeností se světem okolo nás, tj. s prostorem, předměty, objekty v přírodě (např. řeka) atp. V tomto oddílu je nejvíce zastoupena pojmová metafora **HUDBA JE PŘEDMĚT**, k níž se vážou verše vyjadřující předmět obecně (tj. bez bližšího určení, např. „*Zním tisíce melodií*“), předmět obchodu („*Za grešli mizernou / Vám budu hrát*“) a předmět ozdobný („*Tato píseň je jen ornamentem / Šperkem připjatým ke hrudi obřadu*“). V poslední části se nachází tři různé metafory, které se ve slovníkovém materiálu nevyskytují a které dávají hudbu do souvislosti **s plynným nebo kapalným prostředím**. Buď se hudba tímto prostředím přímo stává („*A naslouchat / Jak hudby proud / Se line dál*“), nebo se v tomto prostředí nalézá – pak lze mluvit o metaforách **HUDBA LÉTÁ** a **HUDBA PLUJE**. Tyto metafory ilustrují úryvky „*Naše píseň k nebi letí / Čistá jako padlý sníh*“ a „*Hudba pluje bytem / Brácha hraje s citem*“.

V souvislosti se zkoumáním vztahu mezi hudbou a řečí bylo zjištěno, že mnohé z výše uvedených metafor hudby se analogicky objevují také mezi **metaforami řeči**. Na tomto místě chceme odkázat na tabulku paralelních metafor řeči a hudby v kapitole 5.9 a připomínáme, že tyto paralely jsou dány podobnostmi v materiálním základu (zvuk), zpracování v mozku apod.

Závěrečná kapitola 5.10 se věnuje **konotačním profilům slova blues**, o nichž české slovníky poskytují jen minimum informací. Jejich nalezení v písňových textech dokazuje tezi Pajdzińské a Tokarského, která vyzdvihuje roli kreativních textů při rekonstrukci jazykového obrazu světa. Charakter všech konotací výrazu *blues* směřuje k nepříjemným a negativním jevům, stavům a náladám.

6 Závěr

Tato bakalářská práce se zabývala jazykovým obrazem hudby v češtině. Cílem práce bylo nalézt pojmové metafory, metonymie a konotace vztahující se k sémantické oblasti hudby, kategorizovat je a na jejich základě podat jazykový obraz hudby.

Metodologicky je práce ukotvena v oboru kognitivní lingvistiky. Aplikována je polská teorie jazykového obrazu světa, spojená se studiem konotací, a teorie pojmové metafory vytvořená americkými lingvisty.

Jádro práce spočívá v konceptualizacích vytvořených na materiálu písňových textů Jiřího Suchého. Tento rozsáhlý okruh jazykového materiálu představuje typ tzv. kreativních textů, které poskytly velké množství informací (především konotačních významů) chybějících v běžném užití jazyka. Těmto konceptualizacím však předchází jazykový obraz hudby rekonstruovaný ze slovníkového materiálu. K tomu byly použity především výkladové a frazeologické slovníky češtiny a Český etymologický slovník.

Rozsáhlý jazykový materiál přinesl data pro potvrzení velkého množství různých konceptualizací, které ukazují na hlavní rysy jazykového obrazu hudby. Obecně lze říci, že jazyková data ze slovníků nevytváří žádnou konceptualizaci, která by se zároveň neobjevila v písňových textech. Naopak rozbor písňových textů ukázal další konceptualizace, které v jazykovém obrazu češtiny rekonstruovaném na základě slovníkových dat „chybí“. Máme na mysli především dvě konceptualizace, za první pojetí hudby jako plyného nebo kapalného skupenství a za druhé metaforu HUDBA JE SDĚLENÍ.

Velká část nalezených vyjádření je zařazena k metaforám ŽIVOT JE HUDBA a HUDBA JE SOUČÁST ŽIVOTA. Tyto dvě pojmové metafory poukazují na styčné body naší práce a výzkumu E. Górské. Pro oba výzkumy zůstávají shodné zdrojové a cílové oblasti ŽIVOT a HUDBA, ale dílčí submetafory se liší. Slovníkový materiál a písňové texty nabízí jiné polohy těchto metafor, než jaké představuje Górska.

Bakalářská práce pojednává také o vztahu mezi hudbou a řečí. Analogie mezi těmito dvěma oblastmi byly nalezeny jak na rovině mimojazykové (tj. muzikologické), tak na rovině jazykové. Výsledkem je tabulka paralelních metaforických konceptualizací řeči a hudby v kapitole 5.9. Odhalení těchto paralel a metonymie „hudba je sdělení“, která propojuje obě pojmové oblasti, HUDBU i ŘEČ (JAZYK), považujeme za největší přínos práce.

V závěru páté kapitoly se nachází pasáž o konotačních profilech slova *blues*. Jejich odkrytí je důkazem pro tezi Pajdzińské a Tokarského, kteří vyzdvihují roli kreativních textů při rekonstrukci jazykového obrazu světa. Slovníkové údaje poskytly ke slovu *blues* velmi málo informací, proto byly veškeré konotace hledány v písňových textech.

Jednotlivé konceptualizace nevznikají samovolně. Motivaci pro jejich vznik lze vysvětlit, podíváme-li se na hudbu z muzikologického hlediska. Takto můžeme usouvztažnit např. pojetí hudby jako pozitivního jevu s terapeutickými účinky hudby. Ve třetí kapitole, kde se této problematice věnujeme, zmiňujeme i univerzalitu hudebního projevu. Ta spočívá v tom, že hudba nedisponuje konkrétními významy jako jazyk. S odkazem na tuto univerzalitu se můžeme ptát, zda by si jazykové obrazy hudby v jiných jazycích odpovídaly a jaké by mezi nimi byly rozdíly.

Na úplný závěr celého našeho pojednání by se slušelo zazpívat nějakou vhodnou píseň, např. *Na rozloučení*. Ale protože píseň potřebuje interpreta a papír se jím stát nemůže, dodejme jen, že *dokud se zpívá, ještě se neumřelo*.

Použitá literatura

Prameny

ART & LUTHERIE - vše o těchto akustických kytarách. *Hudební fórum* [online]. Poslední změna: 24.08.2009 [cit. 19.4.2016]. Dostupné z: <http://hudebniforum.cz/akusticke-kytary/art-lutherie-vse-o-techto-akustickych-kytarach-t11352-20.html>

BRICHTA, A. *Dívka s perlami ve vlasech*, [CD]. Popron Music, 2000.

Legendy klavíru se setkávají v Praze. *Aktuálně.cz* [online]. [cit. 19.4.2016]. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/legendy-klaviru-se-potkavaji-v-praze/r~b86c9e806b4611e5b440002590604f2e/>

MÁCHA, K. H. *Básně*. Praha: Orbis, 1951.

MORAVEC, J. *Doktor Swing*. Praha: R. A. Dvorský, 1941.

NOHAVICA, J. *Ladovská zima* [online]. [cit. 18.4.2016]. Dostupné z: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/ladovska_zima.htm

NOHAVICA, J. *Mám jízvu na rtu* [online]. [cit. 18.4.2016]. Dostupné z: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/mam_jizvu_na_rtu.htm

NOHAVICA, J. *Dokud se zpívá* [online]. [cit. 18.4.2016]. Dostupné z: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/dokud_se_zpiva.htm

SIMAJCHL, L. – CIKRLE, K. *Kancionál. Společný zpěvník českých a moravských diecézí*. Praha: Katolický týdeník, 2004.

SUCHÝ, J. *Encyklopedie Jiřího Suchého. Svazek 3 – 7. Písničky*. Praha: Karolinum, 2000–2001.

Thomastik struny pro kontrabas Belcanto Rope Core. *Krupka Music* [online]. Poslední změna: 19.04.2016 [cit. 19.4.2016]. Dostupné z: http://hudebninastroje-krupka.cz/thomastik+struny+pro+kontrabas+belcanto+rope+core+gewa+kontrabass_struny-554549/

125 let od narození Karla Hašlera (hudebniportal.cz). *Patrola Šlapeto* [online]. [cit. 15.5.2016]. Dostupné z: <http://www.patrola-slapeto.cz/tisk/tisk.php?id=108>

Odborná literatura

BARTMIŃSKI, J. Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata. In: *Językowy obraz świata, praca zbiorowa pod redakcją Jerzego Bartmińskiego*. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1990, s. 109–129.

CAMPBELL, D. *Mozartův efekt*. Praha: Eminent, 2008.

- DAHLHAUS, C. *Musikästhetik*. Hungary: Musikverlag Hans Gerig Köln, 1967.
- DANEŠ, F. Verba dicendi a výpovědní funkce. In: *Jazyk a text I. Výbor z lingvistického díla F. Daneše. Část I*. Praha: FF UK, 1999, s. 105–114.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 6 (Meis-Mus), Metzler – Bärenreiter-Verlag, 1997.
- EGGEBRECHT, H. H. *Hudba a krásno*. Praha: NLN, 2001.
- Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004.
- FUKAČ, J. – POLEDŇÁK, I. *Hudba a její pojmoslovný systém*. Praha: Academia, 1981.
- GERLICOVÁ, M. *Muzikoterapie v praxi: příběhy muzikoterapeutických cest*. Praha: Grada Publishing, 2014.
- GÓRSKA, E. Life is music. *English Text Construction*. 2010, 3(2), s. 275–293.
- GREGORCZYKOWA, R. Pojęcie językowego obrazu świata i sposoby jego rekonstrukcji. In: *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2010.
- HEŘMAN, Z. Etudy o písňovém textu. *Divadlo*. 1962, 10, s. 17–21.
- HONS, M. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010.
- HÖSCHL, C. – ŠPANIEL, F. Umění a (neuro)věda. In: *Kognitivní věda dnes a zítra*. Liberec: Bor, 2009, s. 113–125.
- LAKOFF, G – JOHNSON, M. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2002.
- LAKOFF, G. – TURNER, M. *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*. Chicago – London: University of Chicago Press, 1989.
- LANOVÁ, V. Karel Kryl – písničkář s duší básníka. In: *Mezi deklamováním a románem. Proměny žánrů v české a slovenské literatuře* [online]. Praha, 2006 [cit. 19.4.2016]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2005/sbornik/sbornik.pdf>
- MATZNER, A. – POLEDŇÁK, I. – WASSERBERGER, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon, 1983.
- MERTA, V. *Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982-84*. Praha: Panton, 1990.
- NOVÁK, R. *Literatura a hudba v intermediální prostoru* [online]. Ostrava: Ostravská univerzita, 2013 [cit. 19.4.2016]. Dostupné z: http://projekty.osu.cz/svp/opory/PdF_Novak_Literatura.pdf
- PAJDZIŇSKA, A. – TOKARSKI, R. Jazykový obraz světa a kreativní text. *Slovo a slovesnost*. 2010, 71(4), s. 288–297.

- PAJDZIŃSKA, A. – TOKARSKI, R. Językowy obraz świata – konwencja i kreacja. *Pamiętnik Literacki*. 1996, LXXXVII(4), s. 143–158.
- PROKEŠ, J. *Česká folková píseň v kontextu 60. – 80. let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.
- Průruční mluvnice češtiny*. Brno: NLN, 2003.
- TITĚRA, S. *Písňové texty jako specifický poetický žánr*. Praha, 2005. Diplomová práce. FF UK.
- TOKARSKI, R. Konotace, prototypy, otevřené definice. In: *Čítanka textů z kognitivní lingvistiky II*. Praha: FF UK, 2007, s. 13–25.
- VAŇKOVÁ, I. – NEBESKÁ, I. – SAICOVÁ ŘÍMALOVÁ, L – ŠLÉDROVÁ, J. *Co na srdci, to na jazyku. Kapitoly z kognitivní lingvistiky*. Praha: Karolinum, 2005.
- VAŇKOVÁ I. *Nádoba plná řeči*. Praha: Karolinum, 2007.
- VAŇKOVÁ, I. Slovo v poezii. Inspirace kognitivnělingvistické. In: *Česká literatura v intermedialní perspektivě*. Praha: Akropolis – Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 425–437.
- VAŇKOVÁ, I. Žít a cítit: české konceptuální paralely. *Prace filologiczne*. 2014, LXIV(2), s. 295–314.

Slovníky

- BITTNEROVÁ, D. – SCHINDLER, F.: *Česká přísloví: Soudobý stav konce 20. století*. Praha: Karolinum, 2003.
- ČERMÁK, F. *Slovník české frazeologie a idiomatiky 1–4*. Praha: LEDA, 2009.
- Frekvenční slovník češtiny*. Praha: NLN, 2004.
- HALLER, J. *Český slovník věcný a synonymický 1–3*. Praha: SPN, 1969–1977.
- KLÉGR, A. *Tezaurus jazyka českého*. Praha: NLN, 2007.
- Latinsko-český slovník*. Praha: SPN, 1970.
- Průruční slovník jazyka českého*. Praha: SPN, 1935–1957.
- QUITT, Z. – KUCHARSKÝ, P. *Česko-latinský slovník starověké i současné latiny*. Praha: LEDA, 2003.
- REJZEK, J. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2012.
- Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon Praha, 1997.
- Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia, 2003.
- Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Academia, 1960–1971.
- ZAORÁLEK, J. *Lidová rčení*. Praha: Aurora, 1996.

Seznam příloh

Textové přílohy:

Příloha 1 – *Nemá náš rytmus; Mně rytmus vnikl do žil*

Příloha 2 – *Pět strun*

Příloha 3 – *Kdyby tisíc klarinetů*

Příloha 4 – *Lod' swingu*

Příloha 5 – *Melancholické blues*

Grafické přílohy:

Příloha 6 – Schéma sémantického pole hudby

Příloha 7 – Schéma konceptualizací hudby

Příloha 8 – Schéma konotačních profilů u *blues*

Příloha 1 – *Nemá náš rytmus* (III 20–21)

Ten kdo nemá špetku rytmu v těle
Toho život o moc ošidí
V radosti on vidí nepřítele
Náš rytmus nám závidí

Ten kdo nemá špetku rytmu v těle
Ten má život stále šedivý
Plynou-li mu léta nevesele
Ať se tomu nediví

Vždyť
Rytmus – to je život copak
Není v rytmu srdce tep?
Když vám někdo tvrdí opak
Pak je to jen drb a klep

A proto
Do očí vám budem tvrdit směle
Že život je jako z růže květ
A kdo nemá špetku rytmu v těle
Ten se o trn píchne hned

***Mně rytmus vnikl do žil* (III 162)**

Mně rytmus vnikl do žil
A proto ráda mám
Vše co pan Kreuder složil
Buď s někým nebo sám
Já zpívám písňě lépe
Buď z hlavy nebo z not
A vše co v rytmu tepe
Jak říkává můj Pepé
A vše co v rytmu tepe
Mi vždycky přijde vhod

Rytmus
Hudbě sluší
V rytmu
Srdce buší
Rytmem žije celý svět
A v rytmu střílí kulomet

Rytmus
To je gesto
V rytmu
Žije město
Říkám vám to naposled
Že rytmus má i slovosled

V rytmu i ten život vzniká
To snad račte znát
Lituju ty co to netuší
Rytmus je věc převeliká
Kdekdo má ho rád
Smutnej skutek
Strach a smutek
Rytmus hravě přehluší

Rytmus
Parostroje
Rytmus
To je moje
Rytmus nám tu zazní hned
A v rytmu střílí kulomet

Příloha 2 – *Pět strun* (III 241)

Pět strun úplně stačí
Aby se mohlo hrát
Aby ten kdo se mračí
Se mohl začít smát

Když pátá struna schází
No tak to nevadí
Člověk si bez nesnází
Se čtyřmi poradí

A když chybí ta čtvrtá
(I to se může stát)
Hlavou mi stále vrtá
Proč dál bych neměl hrát

Když třetí struna schází
No tak to nevadí
Člověk zas bez nesnází
Si s dvěma poradí

Když další strunu vezme d'as
(Ne že bych vám to přál)
Nevěšte hlavu prosím vás
A klidně hrajte dál

A když vám na kytaře
Nezbude vůbec nic
Nechmuřte proto tváře
Zpívejte z plných plic

Příloha 3 – *Kdyby tisíc klarinetů* (II 161–162)

Kdyby tisíc klarinetů
Naráz jednou zahrálo
Symfonické básně větu
Tak by se nic nestalo
Děti by si klidně hrály
Milenci se milovali
Turbíny
A kolotoče
Točit by se nepřestaly
Neboť tisíc klarinetů
Jak snad rače věděti
Neublíží ani světu
Ani kuřeti

Dva tisíce saxofonů
Když si zahrát zamane
Miliony hlučných tónů
Celkem se nic nestane
Hvězdy budou dále pláti
Tyroláci jódlovati
A tam kde to
Není třeba
Sedět budou byrokrati
Stejně jako klarinety
Jak už rače věděti
Saxofony neublíží
Ani kuřeti

Tři tisíce lesních rohů
Najednou když zahude
Přísahat vám na to mohu
Že z toho nic nebude
Louky nepřestanou kvést
A slepice vejce nésti
A ten kdo si
Šťastně žije
Nepřijde o to své štěstí
Vše zůstane pěkně všade
Jak je zvyklý každý z vás
Neboť hudba neokrade
Svět o žádnou z jeho krás

Příloha 4 – *Lod' swingu* (II 280)

Lod' swingu s námi pluje v dál
Pohasnou světla ztichne sál
Hudba nám duje do plachtoví
Tu krásu slova nevypoví

Lod' swingu s námi vyplouvá
Rytmus nám plachty nadouvá
Plujeme tam kde synkopy
Nám nudu utopí

Celý svět s námi swinguje
A to za každého počasí
A boxer který v ringu je
Synkopy v duchu počítá si

Lod' swingu s námi dopluje
Tam kde se stále swinguje
Tam zakotvíme jedenkrát
A co víc si můžem přát

Víc už si nemůžem přát
Budem tam dnes a denně hrát
V rytmu je krása
Tot' naše zása-
da

Příloha 5 – *Melancholické blues* (II 327–328)

Všude je pusto všude je tma
Ač není zima zebou mě obě uši
Všude je pusto všude je tma
A nejvíc docela nejvíc v mé duši

Došel jsem tam kde jsem
A zde jsem upad
Do spánku beze snů
Nesmíte dupat
Smíte jen se mnou
Tou nocí temnou
Zpívat mé melancholické blues:

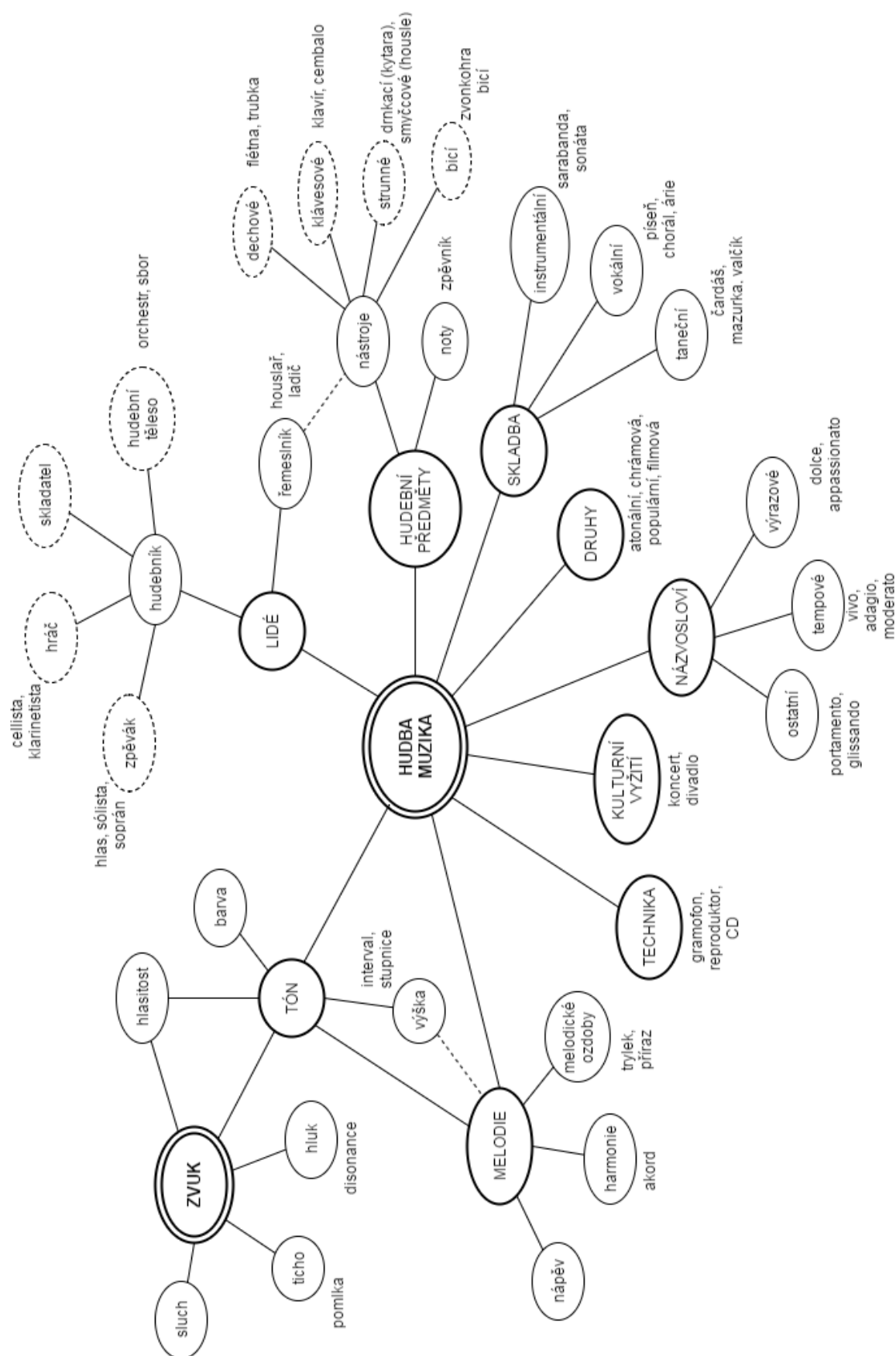
Život je cesta která rozbředla se v těsto
Já však tou cestou půjdu bez protestů přesto
Až někde upadnu jsa vděčen gravitaci
Za trochu odpočinku na poslední štaci

Půjdu a upadnu až ujedou mi nohy
Od mládí k padání mám nadání a vlohy
Nikdy jsem netušil jak všechno chodí hladce
Půjdu a upadnu do pusté rezignace

Chtěl bych si ověřit že už je konec všemu
A byl bych vděčen i za sebemenší trému
Chtěl bych se pokusit o smrtelný chrapot
Rád bych se potil ale nezmůžu se na pot

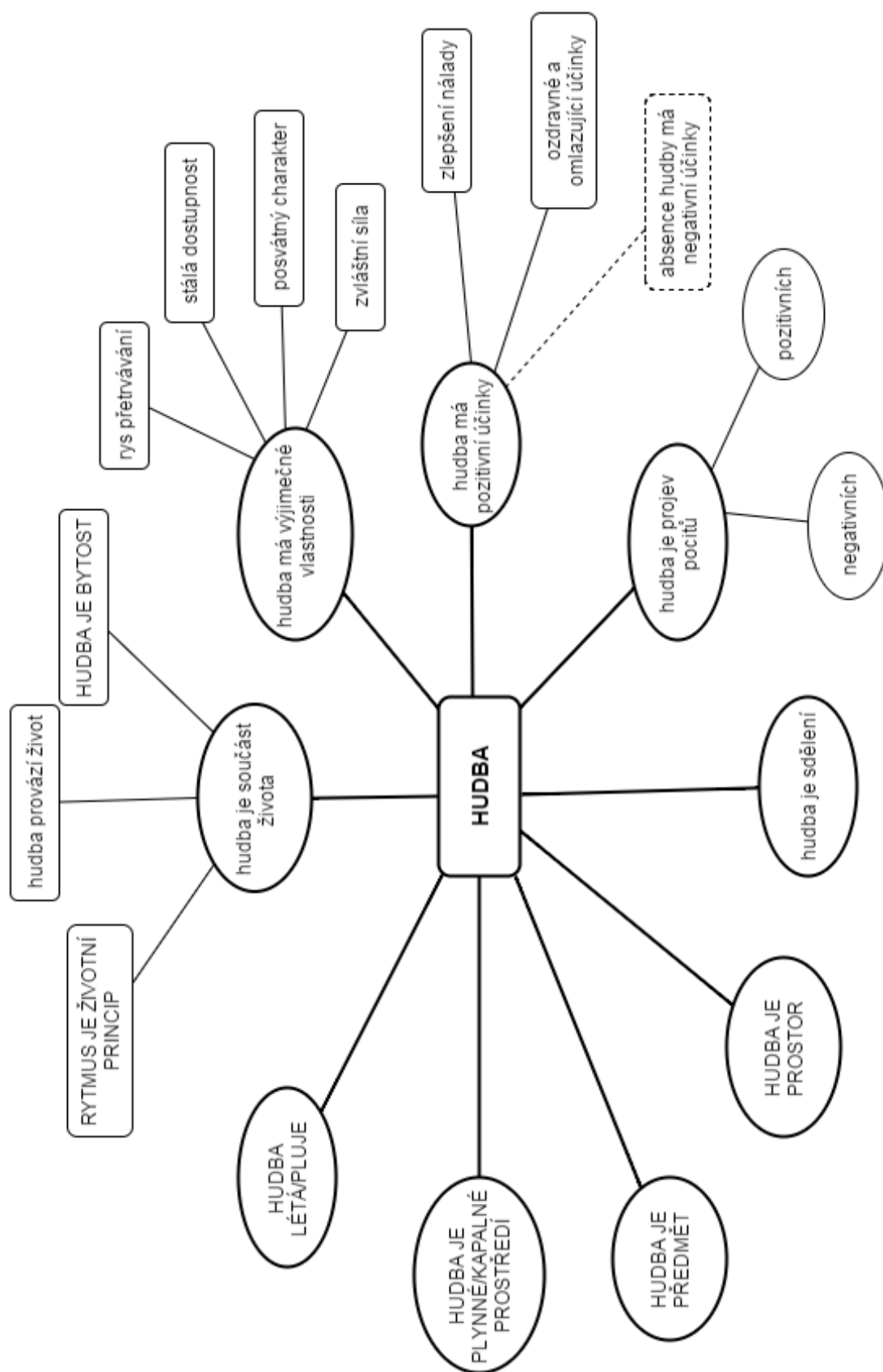
Veverky ve větvích a na obloze ptáci
Loučí se s dubem který zálesáci kácí
Mě však si nevšimnou Já nejsem dub jenž padá
Já nejsem ani smrk
A to je moje vada

Příloha 6 – Schéma sémantického pole hudby



(Zdroj: zpracováno na základě Tezauru a díky vlastní orientaci v oboru)

Příloha 7 – Schéma konceptualizací hudby



Příloha 8 – Schéma konotačních profilů *blues*

